CULTURA Y TURISMO
32864

JOSE TORRE BERTUCCI
(Profesor de Contrapunto en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires)

TRATADO DE CONTRAPUNTO

1ª. Parte — Contrapunto simple
2ª. Parte — Contrapunto imitado y canon
3ª. Parte — Contrapunto invertible

RICORDI

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

39142
No. código de barras 13010100838 74
Forma de adquisición: C. antigua
Compra ____ Canje ____ Donación ____
Fecha de adquisición
Año ____ Mes ____ Día ____
Fecha de Procesamiento
Año 2010 Mes 06 Día 11
Proveedor ____
Procesado por DERR
Biblioteca destino
Asoc
Signatura Tipográfica
784.187
+676
ej 1

ISBN 950-22-0176-0 Ricordi Americana S.A.E.C.

© Copyright 1947 by RICORDI AMERICANA S.A.E.C. Cangallo 1558 - Buenos Aires
Todos los derechos están reservados - All rights reserved.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

INDICE

Pág.

Contrapunto. Preliminares, definiciones y divisiones 5

PRIMERA PARTE

Contrapunto simple

Capítulo I. - Reglas generales del contrapunto vocal de estilo clásico 8

Capítulo II. - Reglas especiales del contrapunto simple a dos partes, en estilo vocal clásico.
- 1ª Especie. Nota contra nota 18
- 2ª " Dos notas contra una 2
- 3ª " Cuatro notas contra una 32
- 4ª " Síncopas 4
- 5ª " Florido 5

Capítulo III. - Algunas indicaciones relativas al empleo del contrapunto vocal en compás de tres tiempos 5

Capítulo IV. - Contrapunto simple a tres partes en estilo vocal clásico.
- 1ª Especie. Nota contra nota 6
- 2ª " Dos notas contra una 7
- 3ª " Cuatro notas contra una 76
- 4ª " Síncopas 7

Capítulo V. - Contrapunto simple a tres partes en estilo vocal. Mezclas de especies 8
- 1ª Combinación. Mezcla de 2ª y 3ª especie con el Cantus firmus (C. F.) 88
- 2ª " Mezcla de 2ª y 4ª especie 9
- 3ª " Mezcla de 3ª y 4ª especie 10

Capítulo VI. - Contrapunto simple a tres partes en estilo vocal clásico:
- 5ª Especie. Florido 10

Capítulo VII. - Contrapunto simple a cuatro partes en estilo vocal clásico:
- 1ª Especie. Nota contra nota 11
- 2ª y 3ª Especie. Dos y cuatro notas contra una 11
- 4ª Especie. Síncopas 123
- Mezcla de especies 13
- 5ª Especie. Florido 13

Capítulo VIII. - Contrapunto simple a cinco, seis, siete y ocho partes en estilo vocal clásico 14

Capítulo IX. - Contrapunto a ocho partes en coro doble 151

Capítulo X. - Nociones de contrapunto simple de género instrumental y estilo libre 155

Ejercicios. Temas de C. F. para la práctica del contrapunto vocal 1

SEGUNDA PARTE

Contrapunto imitado y canon

		Pág.
Técnica aplicada.	Consideraciones Generales	183
Capítulo I.	Contrapunto imitado. - Definiciones	187
Capítulo II.	La imitación. - Su clasificación general	189
Capítulo III.	Reglas generales correspondientes a la práctica del contrapunto imitado	194
Capítulo IV.	Práctica del contrapunto imitado a dos voces, en estilo vocal clásico: Imitación natural por movimiento directo	200
Capítulo V.	Imitación natural por movimiento contrario	208
Capítulo VI.	Imitación retrógrada	216
Capítulo VII.	Imitaciones por aumento o disminución de valores	218
Capítulo VIII.	Imitaciones en contratiempo, interrumpida y periódica	221
Capítulo IX.	Imitación canónica o canon propiamente dicho	225
Capítulo X.	Práctica del canon a dos partes en estilo vocal clásico e instrumental libre	228
Capítulo XI.	Práctica del contrapunto imitado a tres y cuatro partes	237

TERCERA PARTE

Contrapunto invertible

		Pág.
Generalidades.		252
Capítulo I.	Reglas generales correspondientes al contrapunto trocado	254
Capítulo II.	Reglas especiales para la práctica del contrapunto trocado a dos partes. - Contrapunto doble a la octava y a la décimaquinta	257
Capítulo III.	Contrapunto doble a la octava con partes agregadas	270
Capítulo IV.	Contrapunto doble a la décima	285
Capítulo V.	Contrapunto doble a la décima con terceras agregadas	292
Capítulo VI.	Contrapunto doble a la duodécima	296
Capítulo VII.	Contrapunto doble a la duodécima con partes agregadas	303
Capítulo VIII.	Contrapunto doble a la novena, undécima, décimatercera y decimacuarta	307
Capítulo IX.	Contrapunto triple y cuádruple	319

CONTRAPUNTO

PRELIMINARES

DEFINICIONES Y DIVISIONES

Llámase *contrapunto* al arte de combinar simultáneamente dos o más melodías diferentes, las que a su vez toman el nombre de *partes reales.*

Es opinión general que la palabra *contrapunto* fué introducida en la terminología musical durante la primera mitad del Siglo XIV, o sea en la época en que tiene su origen la llamada "Ars nova". Dicho término parece encontrarse empleado por primera vez en los escritos de Juan de Garlandia (el joven) y en dos tratados atribuídos a Felipe de Vitry; pero los críticos modernos, de acuerdo con opiniones ya manifestadas por Fétis, han demostrado que uno de estos tratados, el llamado "Ars contrapunctum" no es más que una reproducción, con algunos agregados, de la obra de Juan de Garlandia (el joven) intitulada "Optima introductio in contrapunctum".

El contrapunto puede hacerse a gran número de partes, una de las cuales, propuesta de antemano, suele tomar diversas denominaciones, siendo la más común la conocida con el nombre de *cantus firmus* (C. F.).

Escolásticamente sólo se practica de dos hasta ocho partes, pero el más importante y el que merece mayor atención es el que contiene el cuarteto vocal completo o sea el que se compone de cuatro partes.

Respecto a los *medios de ejecución* de las diversas melodías, el contrapunto puede dividirse en *vocal, instrumental* y *mixto.*

El *contrapunto vocal clásico,* o sea el que está basado en el estudio de las obras de los grandes polifonistas vocales del siglo XVI constituye la base de todo estudio serio sobre la materia, denominándose también *riguroso* o *estricto.*

El *contrapunto instrumental* se basa en el estudio de las grandes obras instrumentales de la época que culmina con Juan S. Bach. Dicho contrapunto es de carácter más libre, adaptándose a los medios de cada instrumento tratado.

El *contrapunto mixto*, como su nombre lo indica, es aquél que está formado por los contrapuntos vocal e instrumental conjuntamente; de esta clase de contrapunto no se hace un estudio especial y su uso está reservado a la práctica de la composición propiamente dicha.

Al tratar las diversas especies de contrapunto se verá como las reglas propias de cada una, ya sea vocal o instrumental, pueden ser modificadas *ligeramente* con el fin de adaptarlas a nuestra época sin que por ello el conjunto pierda el carácter y *sobre todo el estilo* necesario a esta clase de estudios. (1).

En cuanto a la posición recíproca de las melodías (cambiable o no) el contrapunto puede denominarse *simple* y *trocado o invertible*.

Es *simple* cuando las melodías que lo componen no pueden cambiar de posición (de inferior a superior o viceversa) *y trocado* o *invertible* cuando de acuerdo a reglas especiales, las diversas partes que lo componen pueden pasar de la parte inferior a la superior y viceversa, sin que el conjunto pierda su pureza y perfección Según costumbre comunmente generalizada este contrapunto toma el nombre de *doble* cuando es a dos voces, *triple* cuando es a tres y cuadrúple cuando se trata de cuatro voces.

Pedagógicamente el contrapunto simple es de gran importancia, pues en su estudio está comprendido el empleo de todas las reglas fundamentales (1er. curso).

Otra clase de contrapunto del cual debe hacerse también un estudio especial (2º curso) es el denominado *contrapunto de imitación*, y tiene por objeto hacer que las diversas partes se imiten entre ellas ya sea en

(1) Al respecto cabe señalar que si bien las reglas establecidas en esta primera parte del presente curso de contrapunto, son en su mayoría de carácter clásico, sin embargo están adaptadas a nuestra época y su aplicación se hace a base de los modos y recursos actuales y no sobre los antiguos los que por otro lado sólo ofrecerían un interés de carácter histórico; pero debe advertirse muy especialmente que por razones de orden pedagógico y de pureza de estilo, los *"cantus firmus"* que han servido de base a la mayoría de los ejercicios de carácter vocal clásico, han sido elegidos entre aquellos que Cherubini y Dubois (algunas veces conjuntamente) proponen para su realización.

Posiblemente estos C. F. han sido propuestos con anterioridad por otros autores clásicos como puede comprobarse por algunos de ellos, y en consecuencia podrían darse coincidencias involuntarias en alguna de las realizaciones lo que por otro lado es común tratándose de obras de carácter pedagógico y estilo clásico.

forma melódica o rítmica, en cualquiera de sus múltiples combinaciones. Esta clase de contrapunto es también sumamente importante y conjuntamente con el trocado constituye la base para la construcción de la fuga.

Por lo que se refiere al tipo de melodía propuesta, el contrapunto puede llevar diversas denominaciones, siendo las más usadas las siguientes:

I. *Contrapunto sobre el "cantus firmus"* cuando la melodía propuesta se compone de valores iguales (generalmente en redondas). Dicha clase de contrapunto sólo se usa, en la actualidad, para el estudio del contrapunto escolástico pero antiguamente tuvo gran aplicación también en la práctica de la composición libre.

II. *Contrapunto sobre el "canto dado"* cuando la melodía propuesta se compone de valores diferentes; en este caso el contrapunto puede tener lugar sobre un "coral" o sobre un "canto libre" propiamente dicho.

RESUMEN

Definición. — Contrapunto es el arte de combinar simultáneamente dos o más melodías diferentes.

Divisiones:

1º Según los medios de ejecución.
- *vocal*
- *instrumental*
- *mixto*

2º Según la posición relativa de las partes con respecto a la trama polifónica.
- *simple (sin y con imitación)*
- *trocado o invertible*

3º Según el tipo de melodía propuesta.
- *sobre el C. F.* (cantus firmus)
- *sobre el C. D.* (canto dado)
  - "coral"
  - "canto libre"

PRIMERA PARTE

CONTRAPUNTO SIMPLE

CAPITULO I

REGLAS GENERALES DEL CONTRAPUNTO VOCAL DE ESTILO CLASICO (1)

Movimientos melódicos. — La melodía puede proceder por grados conjuntos o disjuntos, pero en el contrapunto vocal debe preferirse, siempre que sea posible y sin que ello sea una obligación, el movimiento por grados conjuntos.

Los intervalos melódicos permitidos son los siguientes: 2as. y 3as. mayores y menores, 4ª, 5ª, 8ª justas y 6ª menor. La 6ª mayor sólo se usa de siete a ocho partes.

Los demás intervalos, incluídos los cromatismos, no deben ser usados. En cuanto al salto de octava conviene hacer notar que es mejor evitarlo

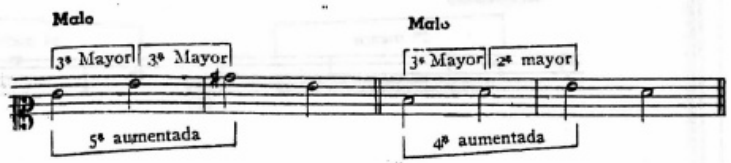
(1) Antes de comenzar esta clase de estudios (los que deben iniciarse después de haber hecho el curso indispensable de armonía) conviene recordar que el contrapunto es ante todo un arte y no una ciencia exacta, con lo cual quedan justificadas las diferentes opiniones y hasta las múltiples contradicciones que sobre determinados puntos existen entre los diversos autores tanto antiguos como modernos. Estas divergencias de opiniones deben tomarse como de índole puramente personal, en nada afectan a la unidad del conjunto y al fin que todos ellos se proponen que es el de hacer que los alumnos lleguen a escribir música de la mejor manera posible.

Si bien el alumno, durante sus estudios *sólo debe ceñirse a una determinada escuela a fin de conseguir mayor pureza de estilo*, es conveniente sin embargo que conozca las diversas opiniones emitidas sobre determinadas reglas a fin de que no tome por errores o negligencias ciertos pasajes que no están de acuerdo con el método por él seguido. Por esta razón, toda vez que lo creamos conveniente y a título de información general, trataremos de hacerle notar algunas de estas divergencias de opinión sobre tal o cual punto, las que sólo se deben a diferencias de escuela pero que en el fondo todas ellas conducen al mismo fin.

si él se produce sobre la sensible, salvo en el caso de que tenga lugar entre valores de larga duración.

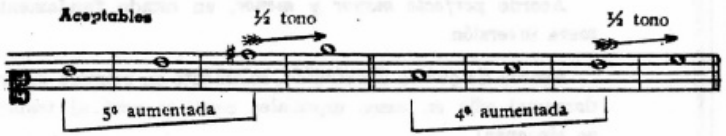
No deben ser usados dos intervalos sucesivos y en la misma dirección, cuando la suma de ellos equivale a un intervalo de 4ª o 5ª aumentada,

Ejemplo:



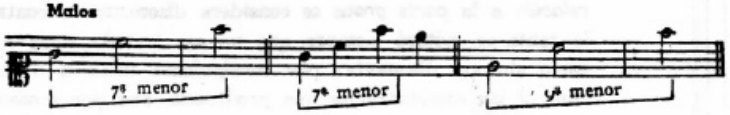
pero dichos intervalos pueden ser aceptados, sobre todo con valores de larga duración, si la última nota del dibujo melódico así formado prosigue ascendiendo de semitono en los pasajes ascendentes ó descendiendo de grado en los pasajes descendentes.

Ejemplo:



También deben evitarse en general los intervalos de 7ª y 9ª formados por dos movimientos disjuntos y en la misma dirección, sobre todo cuando se presentan con valores cortos.

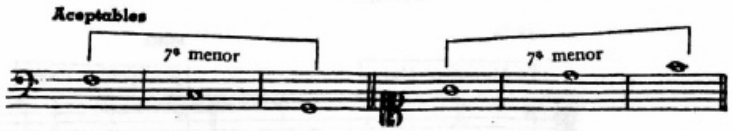
Ejemplo:



Algunas excepciones a esta regla se verán al tratar las diversas especies de contrapunto.

En algunos casos difíciles estos intervalos, especialmente el de 7ª menor, pueden ser aceptados siempre que tengan lugar entre valores de larga duración y se encuentren en las partes extremas, sobre todo en la parte grave (1).

Ejemplo:



Movimientos armónicos. — De los tres movimientos armónicos empleados, *directo, contrario y oblícuo* debe darse la preferencia, si es posible, a los dos últimos: contrario y oblícuo.

Acordes empleados. — Los acordes a emplear en el contrapunto clásico son los siguientes:

Acorde *perfecto mayor y menor*, en estado fundamental y en primera inversión.

Acorde de *quinta disminuida*, solamente en primera inversión (en fundamental sólo en casos especiales como se verá al tratar las especies en síncopas).

Actualmente pueden ser empleados también los acordes de *séptima* y sus inversiones (menos la segunda cuando produce una 4ª justa con el bajo). Estos acordes de 7ª deben usarse solamente en el caso de que dicha disonancia se encuentre preparada y resuelta regularmente.

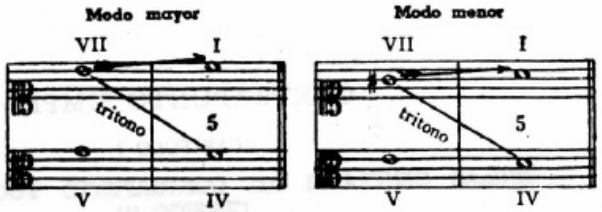
Intervalo armónico de cuarta justa. — Este intervalo *producido con relación a la parte grave* se considera disonante en contrapunto y por lo tanto se evitará siempre que no sea tratado como nota extraña o como síncopa disonante; por consiguiente también deben evitarse *en general* las combinaciones que produzcan, aun por sensación, el acorde

(1) En la composición libre de fines del siglo XVI los autores clásicos pasaban por alto estas reglas cuando el sentido de la letra lo exigía, pero en tales casos se valían del contrapunto mixto reforzando la melodía vocal con el acompañamiento del órgano, lo cual facilitaba grandemente su entonación.

de 4ª y 6ª. Excepciones a esta regla se verán al tratar las especies correspondientes. (1).

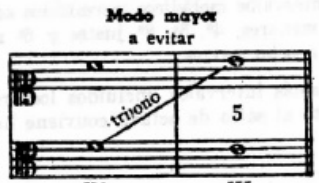
Falsa relación de tritono. — Esta clase de relaciones deben ser evitadas *entre las partes extremas* cuando se producen en el enlace de acordes perfectos en estado fundamental, del 5º al 4º grado de ambos modos o sea en el caso de que la sensible vaya a la tónica en la parte superior.

Ejemplos de tritonos prohibidos:



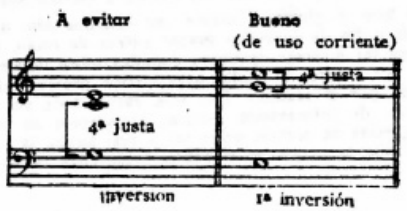
También se prohibe dicha relación cuando se produce en el enlace del 4º al 3º grado del modo mayor efectuado igualmente con acordes perfectos en estado fundamental.

Ejemplo:



(1) No deben confundirse las cuartas justas que se producen con relación al bajo (2ª inversión) con aquellas que tienen lugar entre las partes superiores de un acorde en primera inversión, las cuales son de uso corriente.

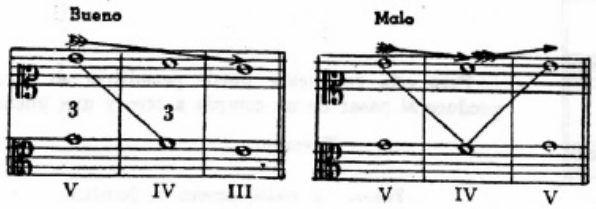
Ejemplo:



Sin embargo debe hacerse notar que estas relaciones suelen ser frecuentes, aun entre las partes extremas, en las obras de los grandes compositores clásicos, pero en dichos casos se hallan justificadas por diversas exigencias tonales de la época.

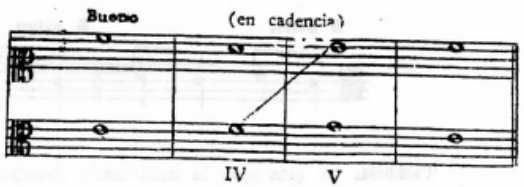
Si el tritono se produce en sentido descendente (en cuyo caso la sensible de la parte superior no va a la tónica) debe aceptársele y considerarlo como bueno, pues su dureza desaparece siempre que esta relación no vuelva a producirse en el compás siguiente.

Ejemplos:



También se permiten estas clases de relaciones si el enlace de los acordes se produce en orden inverso, es decir, del 4º al 5º grado, sobre todo cuando determina una cadencia; su empleo es comunmente aceptado en este caso y su uso suele ser muy frecuente.

Ejemplo:



En general, y de acuerdo con el modo de pensar de la época actual, esta regla puede interpretarse con mayor tolerancia en los casos en que la falsa relación no tenga lugar en el enlace del 5º con el 4º grado efectuado con acordes perfectos en estado fundamental.

Aquí agregamos también que queda prohibida la falsa relación de octava.

5as. y 8as. consecutivas. — Como en armonía las 5as. y 8as. consecutivas se prohiben siempre.

En cuanto a las 5as. y 8as. no eminentemente consecutivas, es decir, aquellas que se encuentran separadas por una o más notas, se usarán de acuerdo a las reglas dadas para cada especie de contrapunto.

Conviene recordar que, como en armonía, el cambio de posición de un acorde no es suficiente para salvar los errores de 5as. y 8as. *consecutivas*, pero en ciertos casos difíciles y sobre todo en las mezclas de especies puede haber cierta tolerancia al respecto.

5as. y 8as. directas. — De acuerdo con escuelas que han dado excelentes resultados, las 5as. y 8as. directas *entre las partes extremas* no deben ser usadas en el transcurso, por lo menos hasta cinco partes; *para los finales* pueden hacerse algunas excepciones las que serán tratadas a su debido tiempo. En cuanto a las que se produzcan entre partes intermedias se usarán de acuerdo a las reglas de la armonía, salvo en algunos casos muy difíciles donde puede hacerse uso de alguna licencia. (1).

Cruce de partes. — El cruce de las partes se permite, menos al principio y al final; siempre que sea de corta duración y se encuentre justificado por un buen movimiento melódico; a partir de cinco partes en adelante puede tolerarse en el final.

Géneros musicales. — En el contrapunto vocal de estilo clásico sólo se permite el género diatónico, en el contrapunto instrumental cabe cualquier género.

Modulaciones. — Toda consideración modulante será de carácter transitorio y solamente debe efectuarse entre tonalidades vecinas.

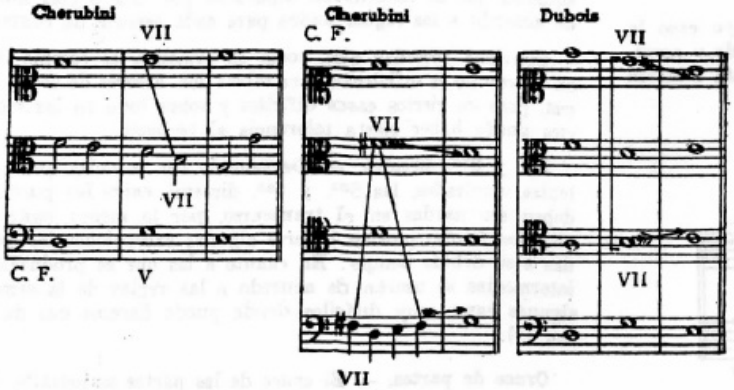
Nota sensible. — La duplicación de sensible es frecuentemente practicada en contrapunto con el fin de dar a las voces un giro melódico conveniente. Claro está que a dos voces no se duplicará la sensible; a tres voces puede hacerse con reserva en tiempos o fracciones débiles.

A partir de cuatro partes en adelante, su empleo suele observarse con alguna frecuencia aun entre los autores más célebres.

---

(1) Algunos autores, permiten las 5as. y 8as. directas en las partes extremas cuando la parte superior procede por semitono, otros las permiten aun cuando proceda por tono, pero en cualquiera de estos casos nunca deben admitirse cuando la parte inferior descienda de tercera. La razón por la cual nosotros nos abstendremos de emplearlas es de orden disciplinario y para evitar que se llegue a abusar de este movimiento directo; naturalmente que esta falta de tolerancia no tendrá lugar al tratar el contrapunto instrumental de carácter libre.

Véanse al respecto algunos ejemplos:



Algunas veces la sensible puede no ir a la tónica lo cual se produce generalmente cuando esta sensible no tiene un carácter eminentemente atractivo, o también cuando los valores correspondientes a tal o cual especie no permiten hacerla ascender a dicha tónica.

Tema propuesto. — Los ejercicios de contrapunto se realizan generalmente sobre un tema propuesto, que por lo general está formado por valores iguales y se denomina *"Cantus Firmus"*. Este tema, que puede estar colocado en cualquiera de las partes, debe ser preferentemente de corta duración y según costumbre generalizada comienza y termina con la tónica; en el final dicha tónica va precedida casi siempre del segundo grado.

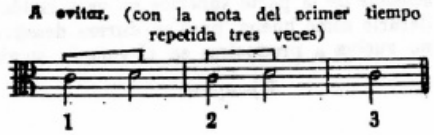
También pueden darse como temas propuestos, melodías de otro género, como ser: corales, cantos libres, etc., pero en este caso los ejercicios se denominan "de aplicación".

Penúltimo compás. — Cuando el C. F. se encuentra en alguna de las partes superiores, el acorde final estará precedido siempre por la armonía de dominante, ya sea en estado fundamental o en primera inversión.

Fórmulas melódicas repetidas. — En general deben evitarse las repeticiones inmediatas y aun frecuentes de las mismas fórmulas melódicas

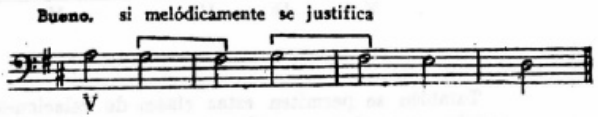
producidas con notas iguales porque el abuso de ellas engendra monotonía.

Ejemplo con blancas:



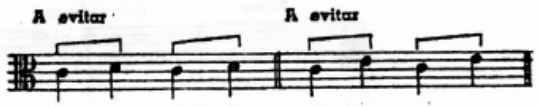
Pero esta repetición puede permitirse en algunos casos si ella se produce al pasar de un compás a otro y una buena melodía la justifica.

Ejemplo:



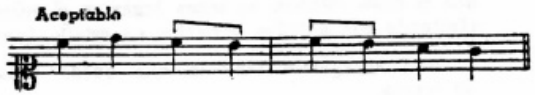
Así mismo deben evitarse estas repeticiones cuando se producen con cuatro negras dentro de un mismo compás.

Ejemplo:



También en este caso la monotonía desaparece si la repetición tiene lugar entre dos compases.

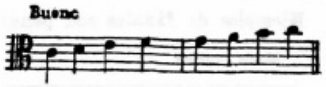
Ejemplo:



Queda sobreentendido que una escala no constituye una repetición.

Ejemplo:

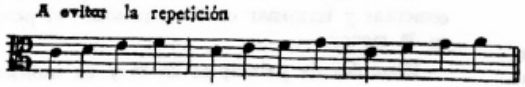
Bueno



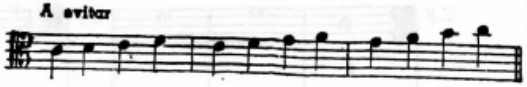
Si se tratara de un fragmento de escala tomado aisladamente y repetido tres veces a continuación, dicha fórmula repetida constituye un error melódico.

Ejemplo:

A evitar la repetición

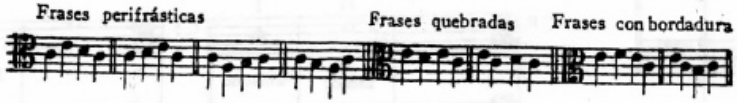


A evitar



También debe ser evitada la repetición exacta y consecutiva de fórmulas características, tales como las siguientes:

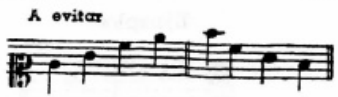
Frases perifrásticas Frases quebradas Frases con bordadura



Arpegios. — Los pasajes arpegiados entre cuatro notas, deberán ser evitados cuando forman parte de un mismo acorde (de tres sonidos).

Ejemplo:

A evitar



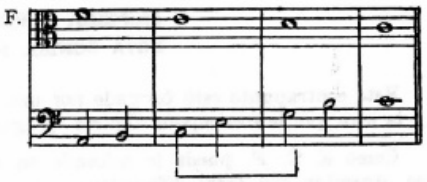
Pero su empleo no ofrece inconveniente cuando se producen entre

tres notas o con acordes diferentes.

Ejemplo:

Bueno

C. F.



Voces. — No hay que excederse en el límite de las voces humanas, debiendo mantenerse en lo posible dentro del registro central.

Entrada de las voces. — Existe completa libertad para la entrada de las voces, pero en ciertos casos y en determinadas especies, ellas ganarán en eficacia cuando se producen precedidas por un silencio, como se verá al tratar separadamente las diversas especies.

Compás. — Salvo indicación contraria, el compás más comunmente empleado para los ejercicios de contrapunto vocal clásico es el de dos tiempos ($\frac{2}{2}$); el de tres tiempos también puede ser usado como caso especial, lo cual se verá al final del contrapunto a dos voces. En el contrapunto instrumental y libre puede ser usado cualquier compás.

Dos acordes por compás. — Excepto en la primera especie, donde naturalmente esta regla no puede tener lugar, nos atendremos a las escuelas que admiten también *dos acordes por compás*, menos en el primero. (1)

Sobre este punto hay divergencia de opiniones entre los diversos autores, pues algunas escuelas basan su contrapunto en un sólo acorde por compás; al respecto cabe agregar que es cuestión de concepto puramente personal el que se opte por uno u otro sistema.

(1) Queda sobreentendido que si el C. F. estuviese compuesto de dos o más figuras por compás, un cambio de acorde sería posible aun en la primera especie.

CAPITULO II

REGLAS ESPECIALES DEL CONTRAPUNTO SIMPLE A DOS PARTES. EN ESTILO VOCAL CLASICO

PRIMERA ESPECIE

NOTA CONTRA NOTA

Este contrapunto está formado por una voz que hace el *cantus firmus* y la otra que le contrapone figuras de igual valor que las de aquél. (1).

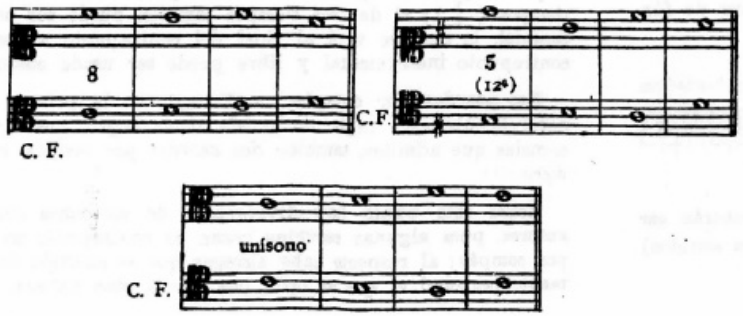
Como el C. F. puede ir colocado en cualquiera de las dos partes, se presentan dos casos diferentes:

1er. caso: *con el C. F. en la parte inferior.*

2º caso: *con el C. F. en la parte superior.*

En el *primer caso* el contrapunto debe comenzar con las consonancias perfectas *de* 5ª, 8ª *o unísono y terminar* en 8ª; el penúltimo compás deberá estar siempre en 6ª mayor, aun cuando se trate de modos menores antiguos, y suponiendo siempre que el C. F. termine con el 2º grado que baja a la tónica. (2).

Ejemplos de principios en 8ª, 5ª y unísono:

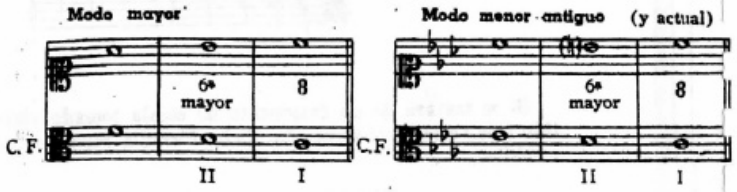


(1) Es costumbre generalizada que en el contrapunto vocal el C. F. está siempre representado por valores de larga duración, generalmente con redondas.

(2) Algunos autores modernos permiten comenzar con 3ª, pero como en el contrapunto clásico no es de práctica, aconsejamos no hacerlo a dos voces.

Debe observarse una vez por todas, que por 5ª se sobreentiende también al intervalo de duodécima, así como la 8ª sobreentiende también l decimaquinta o doble octava, según sea la distancia recíproca de las voces empleadas.

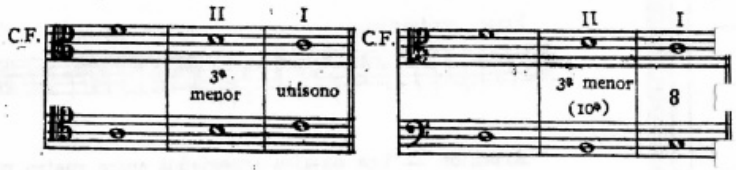
Ejemplos de finales con penúltimo compás:



En el *segundo caso* (C. F. en la parte superior) el contrapunto del comenzar y terminar en 8ª o unísono; el penúltimo compás deberá estar en 3ª menor.

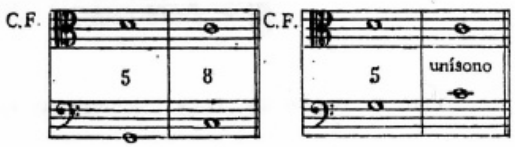
Ejemplos de principios en 8ª y en unísono:

Ejemplos de finales con penúltimo compás:



Con el fin de dar mayor variedad, el penúltimo compás puede hacerse también con 5ª, o sea con la armonía de dominante en estado fundamental.

Ejemplos:



Téngase muy presente que estas maneras de comenzar y de terminar (último compás) son comunes a todas las demás especies a 2 *voces*.

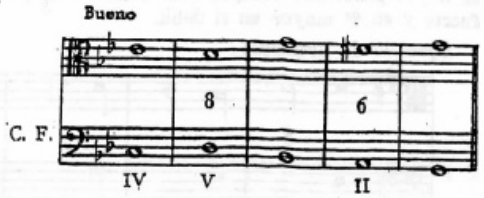
En el transcurso de la composición sólo deben ser empleadas consonancias y la preferencia debe darse a las imperfectas (3as. y 6as.).

El unísono debe evitarse porque interrumpe la polifonía.

En cuanto a las consonancias perfectas (5as. y 8as.) se usarán sólo en casos especiales o cuando lo exija un buen movimiento melódico, pues esos intervalos dan una sensación armónica incompleta.

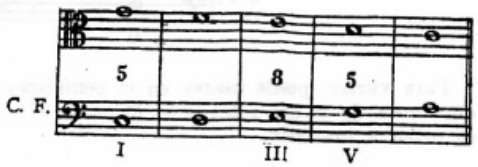
La 8ª resulta más vacía que la 5ª, pero usada sobre la tónica o la dominante, es por lo general bastante buena. (1).

Ejemplo:



Sobre el tercer grado también puede ser empleada por grados conjuntos y movimiento contrario, cuando una buena línea melódica la justifica.

Ejemplo:

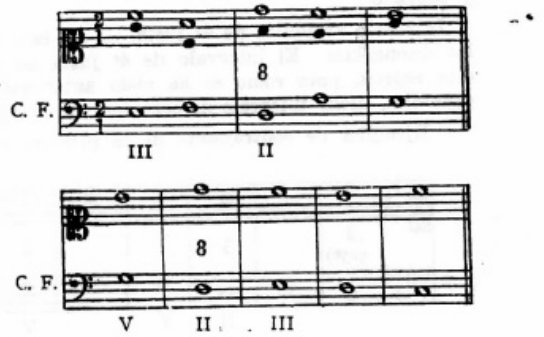


Otro tanto puede decirse en lo que concierne al segundo y al sexto grado (este último en el modo mayor); sin embargo hay casos en que

(1) En general es buena usada sobre cualquier grado de primera importancia

ciertas sucesiones armónicas como así mismo la línea melódica pueden justificar el empleo de la octava tomada por salto.

Ejemplo:



En cuanto a la armonía a usarse a dos voces deberá ser tal, que los intervalos elegidos den en lo posible el sentido justo del acorde correspondiente a cada grado.

Solamente son permitidas hasta tres terceras o sextas sucesivas.

Una misma nota no debe ser repetida más de una vez consecutivamente.

5as y 8as. consecutivas y directas. — Las 5as. y 8as. consecutivas quedan estrictamente prohibidas, aun cuando procedan por movimiento contrario.

Por lo que se refiere a las 5as. y 8as. directas (ocultas) nos atendremos, conforme a lo manifestado en las reglas generales, a la escuela que prohibe su uso en las partes extremas; por consiguiente queda descartado su empleo en las especies a dos voces. Esta clase de 5as. y 8as. se evitan usando de preferencia el movimiento contrario.

Voces. — La mejor manera de combinar las voces, ya sea por su carácter o extensión es la siguiente:

Soprano y contralto, contralto y tenor, tenor y bajo o soprano y tenor, contralto y bajo.

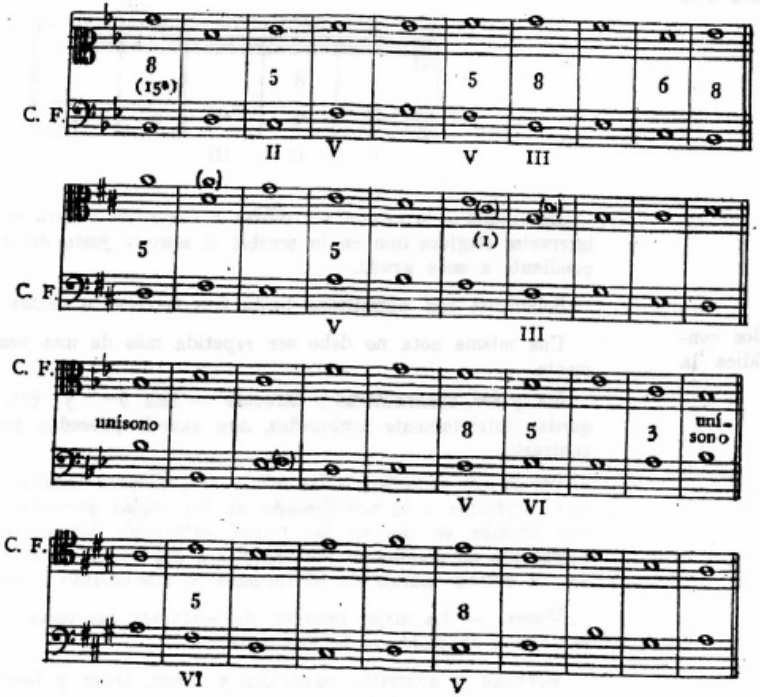
La unión de *bajo y soprano* no es muy feliz en la práctica, pero en los ejercicios de contrapunto suele usarse con alguna frecuencia.

Separación recíproca de las voces. — (Regla general). — La separación normal a que pueden llegar las voces entre sí es la que corresponde al intervalo de 12ª (5ª compuesta) pero por diversas razones es frecuente extender este límite hasta la 15ª (doble octava). Como se ve al respecto

no es posible dar una regla absoluta, pues ello varía grandemente según sean las voces tratadas y el giro melódico empleado, habiendo grandes autores, como Dubois y otros, que en ocasiones han sobrepasado este límite llegando (excepcionalmente) hasta la 20ª entre las voces de bajo y soprano.

Intervalo armónico de 4ª justa. — En esta especie deben ser evitadas las disonancias. El intervalo de 4ª justa no debe emplearse *nunca* en esta especie, pues como se ha visto anteriormente al tratar las reglas generales, dicho intervalo se considera disonante en contrapunto.

Ejemplos de contrapunto de la primera especie.



(1) Las notas *do, re,* puestas entre paréntesis dan una armonía más llena, pero en cambio perjudican algo a la línea melódica del conjunto, pues constituyen una repetición, dada su proximidad con el final; sin embargo los pasajes de esta naturaleza son fácilmente aceptables y su empleo se observa con mucha frecuencia en los diversos autores.

En cuanto al uso de la quinta, ella también era frecuentemente empleada por los autores del siglo XVI.

SEGUNDA ESPECIE

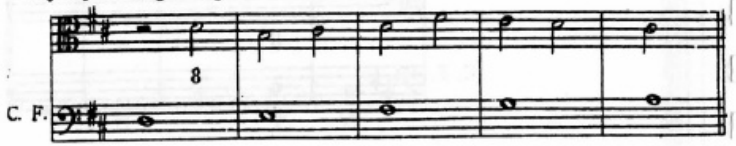
DOS NOTA CONTRA UNA

Este contrapunto se compone de una parte que hace el "cantus firmus" y la otra que le contrapone dos figuras de igual valor por cada una de las de aquél (por lo regular dos blancas contra una redonda), (1) menos en el último compás al que sólo le corresponde una nota.

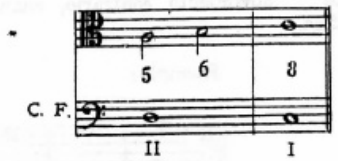
En el primer compás puede reemplazarse la nota del tiempo fuerte con un silencio de valor equivalente, este procedimiento tiene por objeto dar a la entrada mayor realce y elegancia.

Cuando el C. F. está en la *parte inferior* el contrapunto debe comenzar como en la especie anterior, es decir en 5ª, 8ª o unísono y terminar en 8ª; el penúltimo compás debe estar, si es posible, en 5ª en el tiempo fuerte y en 6ª mayor en el débil.

Ejemplo de principio:

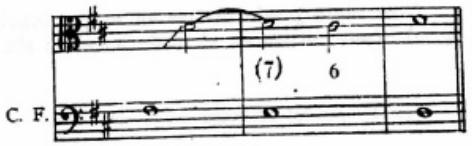


Ejemplo de final con penúltimo compás:



Para variar, puede usarse en el penúltimo compás una síncopa con disonancia de 7ª que retarda la 6ª, o sea el retardo de la fundamental en primera inversión.

Ejemplo:



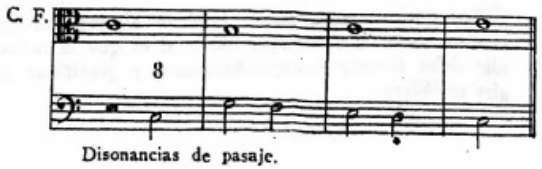
(1) Queda sobreentendido que el compás empleado en todos estos ejercicios es el de $\frac{2}{2}$ (¢) salvo indicación contraria.

Cuando el C. F. se encuentra en la *parte superior*, el contrapunto debe comenzar en la misma forma que en la especie anterior, es decir, en 8ª o unísono (después del silencio correspondiente) y terminar también en 8ª o unísono.

El penúltimo compás debe estar en 5ª en el tiempo fuerte y en 3ª en el débil.

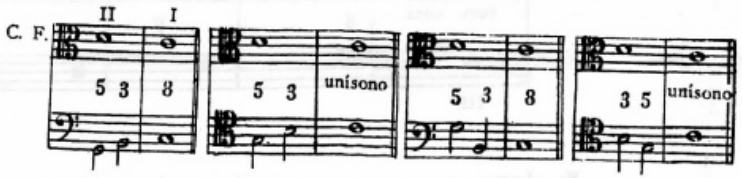
Para variar puede admitirse también con 3ª en el tiempo fuerte y 5ª en el débil.

Ejemplo de principio:

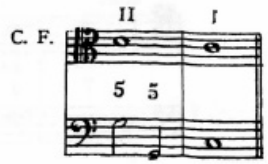


Disonancias de pasaje.

Ejemplos de finales con penúltimo compás:

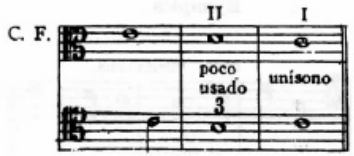


La siguiente fórmula suele ser frecuentemente empleada:



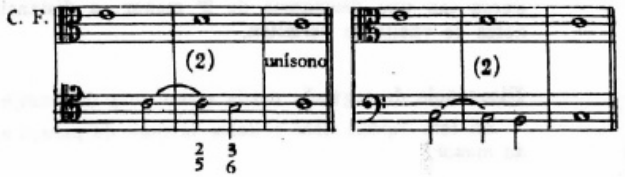
Como excepción los clásicos usaron alguna vez poner en el penúltimo compás una sola nota, cuando el C. F. se encontraba en la parte superior.

Ejemplo:



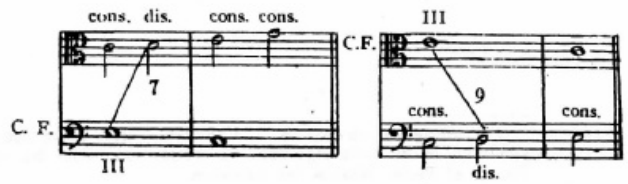
También como excepción puede usarse en el penúltimo compás la disonancia de segunda resultante del retardo de la tercera por la cuarta en primera inversión.

Ejemplo:



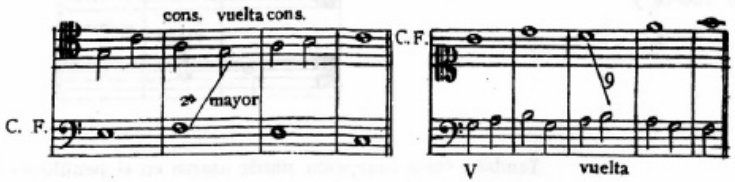
Tiempos fuertes y débiles. — En el transcurso, el tiempo fuerte debe estar en consonancia, y el débil puede encontrarse en consonancia o en disonancia de pasaje; en el primer caso, el contrapunto puede proceder por grados conjuntos o disjuntos, pero en el segundo caso o sea cuando el tiempo débil se encuentra en disonancia, *ésta debe hallarse regularmente entre dos consonancias y proceder siempre por grados conjuntos*, en cuyo caso dicha disonancia será considerada como nota de pasaje.

Ejemplos:



En ciertos casos puede admitirse, alguna vez, la disonancia en el tiempo débil aun cuando vuelva a la nota anterior; dicha disonancia no tiene el carácter de nota de pasaje, y los autores modernos la distinguen con el nombre de *"nota de vuelta"*, siendo aceptada como nota de adorno. (1).

Ejemplos:

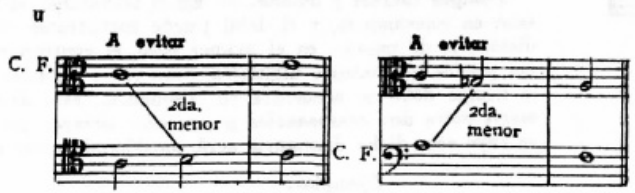


En general, estas notas de vuelta deben ser evitadas cuando se producen con una disonancia de 2ª menor; a distancia de novena dichas notas de vuelta se permiten.

Disonancia de segunda usada como nota de pasaje.

En esta especie debe evitarse la nota de pasaje a distancia de *segunda menor.*

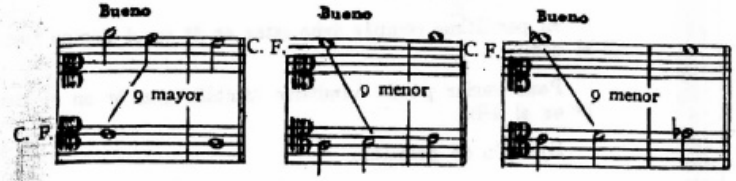
Ejemplos:



(1) Antiguamente (antes de Cherubini) estas notas que dan la vuelta no eran admitidas en el estilo riguroso; en efecto, son varias las veces que autores como Fux y el Padre Martini las condenan.

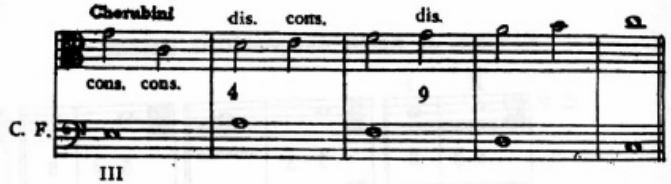
Pero si el intervalo fuera de 9ª puede usarse sin inconveniente.

Ejemplos:



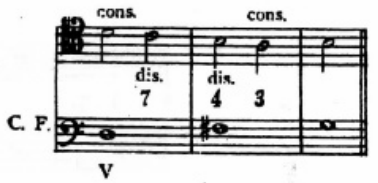
Los autores modernos y también algunos antiguos, admiten a veces la disonancia en el tiempo fuerte si es que la melodía la pide, pero ello sólo debe ocurrir excepcionalmente y justificar el caso con un buen giro melódico.

Ejemplo:



En algunos casos *muy excepcionales*, también podrían ser usadas dos disonancias seguidas si una buena línea melódica lo exigiera.

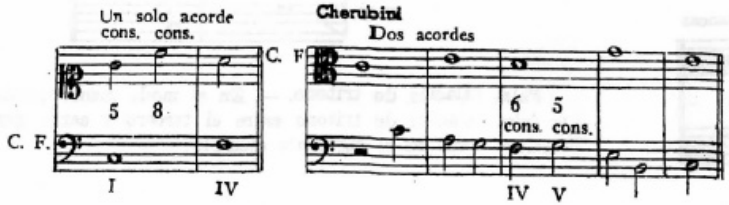
Ejemplo:



Pero de ninguna manera puede hacerse abuso de esta licencia, y sólo será empleada con el máximo de reserva.

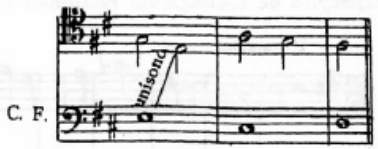
Cuando ambos tiempos, fuerte y débil, se hallan en consonancia, puede suceder que las dos notas formen parte de un solo acorde o bien de dos, dentro del mismo compás. (1).

Ejemplos:



Unísono. — El unísono se permite en los *tiempos débiles;* en los tiempos fuertes no debe ser empleado, salvo en el final y cuando el C. F. se encuentra en la parte superior.

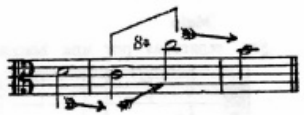
Ejemplo:



(1) Como se ha hecho notar en las reglas generales, hay diversidad de opiniones sobre el empleo de dos acordes por compás. Cada escuela puede tener su razón "según se miren las cosas". En efecto: si las dos consonancias forman parte de acordes diferentes, *pero proceden por grados conjuntos,* no ofrecen inconveniente alguno, pues en realidad el segundo tiempo puede tomarse como nota de pasaje o de vuelta; pero si la consonancia del tiempo débil forma parte de un acorde distinto de la del tiempo fuerte y *procede por salto,* entonces el caso debe tomarse con cierta reserva, sobre todo a dos voces, pues algunas veces podría desvirtuar la unidad tonal y el verdadero sentido de la melodía. Sin embargo, en ciertos casos y también como se verá al tratar las mezclas de especies a tres o más voces, el cambio de acorde puede ser provechoso y un gran recurso para salvar dificultades.

Intervalo melódico de octava. — Como regla general puede establecerse lo siguiente: antes y después de un salto de 8ª es mejor que se proceda en dirección contraria a él.

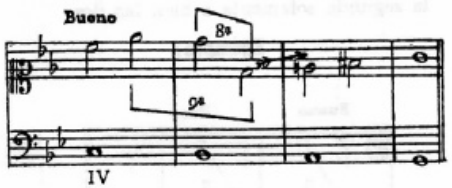
Ejemplo:



Como excepción puede tolerarse alguna vez el intervalo melódico de 9ª formado por dos intervalos sucesivos, siempre que uno de ellos sea una 8ª, pero al respecto deben tenerse en cuenta los dos casos siguientes:

1º Si el salto de 8ª es descendente debe procederse a continuación en sentido ascendente.

Ejemplo:



2º Si el salto de 8ª fuera ascendente se procederá en sentido descendente después del salto de 9ª resultante.

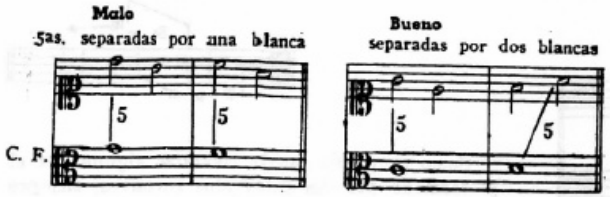
Ejemplos:

5as. y 8as. no eminentemente consecutivas. — (1) Las 5as. y 8as. *entre notas reales* deben estar separadas por dos blancas, o sea, por una

(1) En contrapunto se acostumbra también llamar consecutivas a las 5as. y 8as. aun cuando ellas no se encuentren una al lado de la otra, en cuyo caso serían no eminentemente consecutivas.

distancia mayor que aquella que corresponde a un compás entero; por lo tanto *se prohiben* las 5as. y 8as. cuando tienen lugar entre dos tiempos fuertes consecutivos.

Ejemplo:



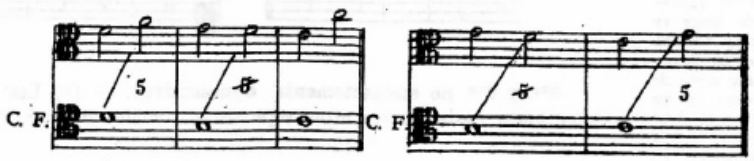
Excepciones. — Las 5as. separadas por una sola blanca *se permiten* en los siguientes casos:

I. **En los tiempos débiles,** consideradas como notas de pasaje, ya sea la segunda solamente o bien las dos.

Ejemplo:

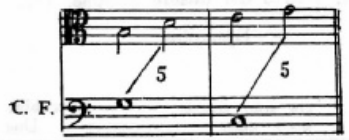
II. Cuando alguna de las dos 5as. es disminuída.

Ejemplos:

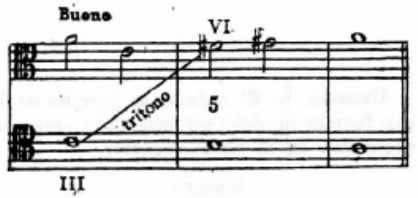


III. Cuando proceden por movimiento contrario.

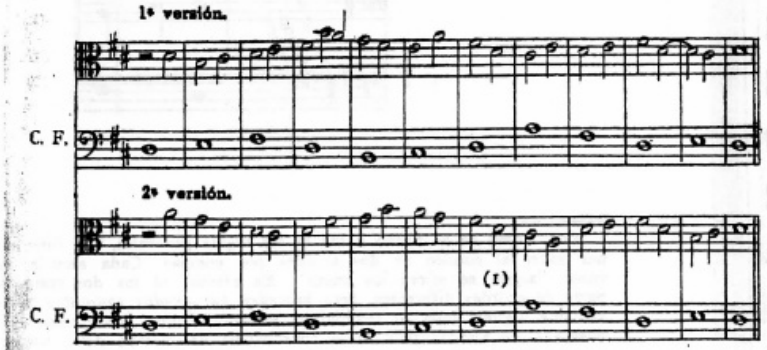
Ejemplo:



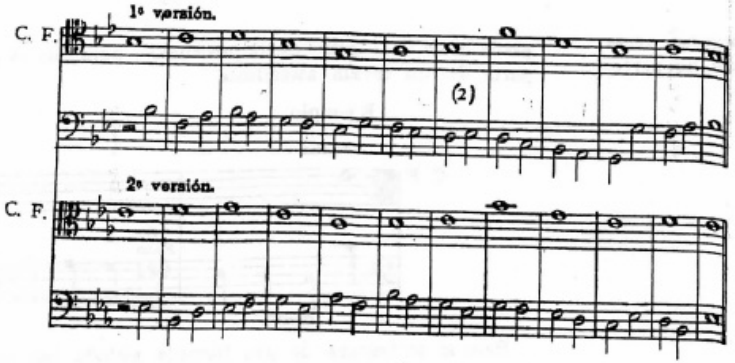
Falsa relación de tritono. — En el modo menor puede ser empleada la falsa relación de tritono entre el tercero y sexto grado, cuando se produce como en el siguiente ejemplo:



Ejemplos de contrapunto realizados de acuerdo a la segunda especie.



(1) En los tiempos débiles puede tolerarse la sucesión de octava-unísono o viceversa, siempre que a continuación se proceda por movimiento contrario; el caso se observa en numerosos autores.



TERCERA ESPECIE

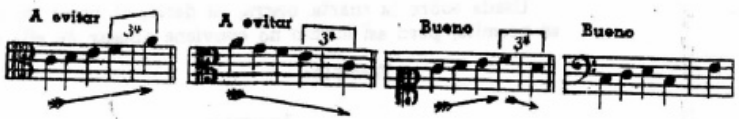
CUATRO NOTAS CONTRA UNA

Este contrapunto se compone de una parte que hace el "Cantus Firmus" y la otra que le contrapone cuatro figuras de igual valor por cada una de las de aquél. (Por lo regular cuatro negras contra una redonda).

Se comenzará como en las especies anteriores, es decir en 5ª, 8ª o unísono, *según los casos*. El silencio con que comunmente principia la especie será también aquí del valor equivalente a una de las figuras empleadas en el contrapunto.

En esta especie debe preferirse si es posible, el movimiento conjunto, sobre todo al pasar de un compás a otro, pero ello no es de rigor, pues en muchos casos es necesario proceder por salto, siempre que dicho salto no sea *una tercera* que siga la misma dirección de las notas anteriores.

Ejemplos:

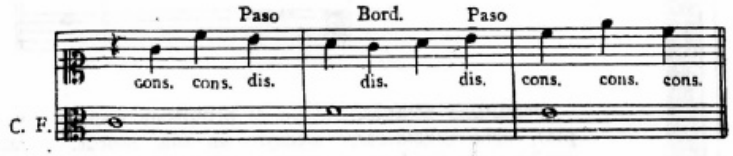


(2) Este pasaje melódico no constituye una repetición defectuosa y procede de acuerdo a lo establecido en las reglas generales del contrapunto.

La primera nota de cada compás debe estar en consonancia, las otras notas pueden encontrarse en consonancia o en disonancia *de pasaje o bordadura*, por lo tanto *la disonancia debe encontrarse siempre entre dos consonancias y proceder por grados conjuntos. (Regla general).*

Si el contrapunto procede por salto, es necesario que las notas que lo componen estén en consonancia y formen parte del acorde correspondiente.

Ejemplo:

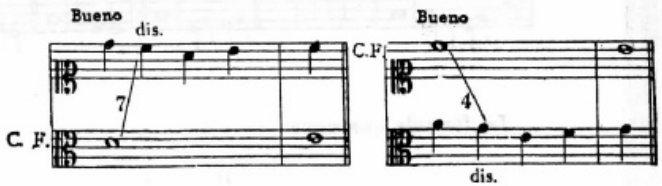


Excepciones. — Como se ha visto al tratar la segunda especie, algunos autores modernos permiten excepcionalmente una disonancia de pasaje sobre el tiempo fuerte si es que la melodía la pide; sin embargo, *conviene abstenerse en lo posible de usar este procedimiento*, pues en la mayoría de las veces se debe a una mala consideración armónica o también a algún defecto de orden melódico debido sin duda a falta de experiencia del alumno.

Otro caso especial que puede permitirse como excepción a la presente regla, es el que se conoce con el nombre de *"nota de Fux"* (o cambiada).

Dicha nota consiste en una disonancia que pasa a la consonancia por medio de un salto de tercera (de preferencia descendente).

Ejemplo:

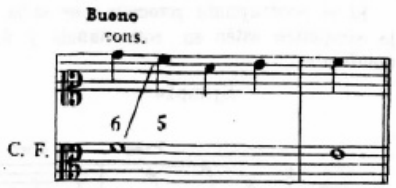


Su empleo es en la actualidad comunmente aceptado y hasta considerado de muy buen gusto, practicándose generalmente sobre la segunda negra. (1).

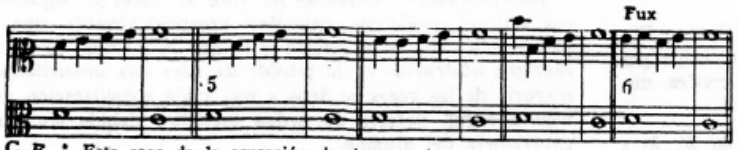
(1) Es curioso observar que la nota de Fux lleva su nombre no porque este maestro la haya creado o simplemente aceptado, sinó porque a él se deben ciertas legislaciones al respecto.

Este artificio de la nota cambiada puede ser empleado algunas veces también con una consonancia, en cuyo caso dicha consonancia no pertenece al acorde de la nota anterior.

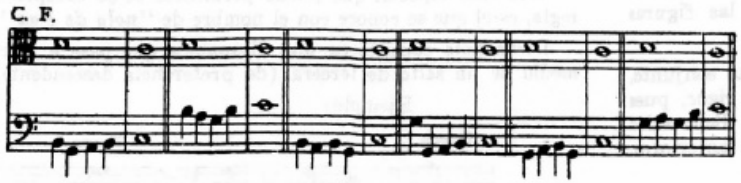
Ejemplo:



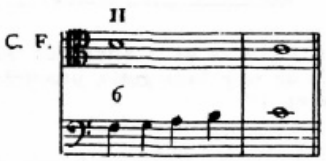
Penúltimo compás. — En el penúltimo compás (de la especie simple), debe considerarse siempre un sólo acorde, y las fórmulas más usadas para finalizar el contrapunto son las siguientes:



* Este caso da la sensación de dos acordes.

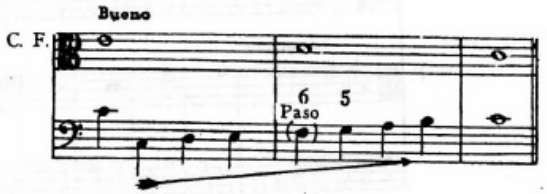


La fórmula que sigue



usada como final exige cierta precaución, pues sólo es aceptable si form parte de una escala ascendente.

Ejemplo:

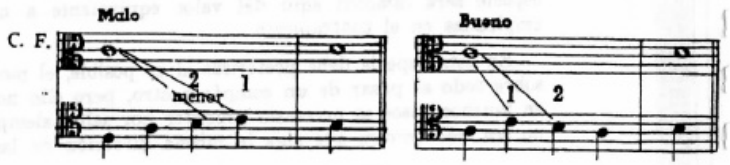


Pero si se tratara de una fórmula aislada (en que el *fa* no fuera de paso) este final no podría ser empleado, pues como se ha visto anteriormente el penúltimo compás debe llevar la armonía de dominant cuando el C. F. se encuentra en la parte superior.

Unísono. — El unísono puede ser empleado en el transcurso siempre que no se produzca en la primera nota del compás.

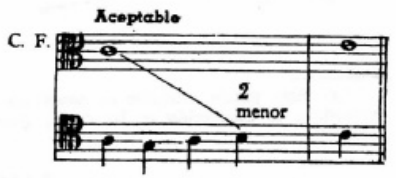
Disonancia de segunda, usada como nota de pasaje. — La disonancia de segunda *menor* usada como nota de pasaje, no se permite cuando se dirige hacia el unísono, pero puede ser empleada en caso contrario sea cuando se aparta de él.

Ejemplos:



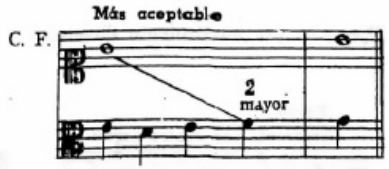
Usada sobre la cuarta negra, es decir, al pasar de un compás a otro se permite, pero así mismo no conviene abusar de ella cuando es menor.

Ejemplo:



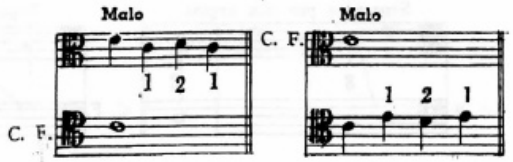
Queda sobreentendido que si la segunda es mayor ésta será siempre más aceptable.

Ejemplo:



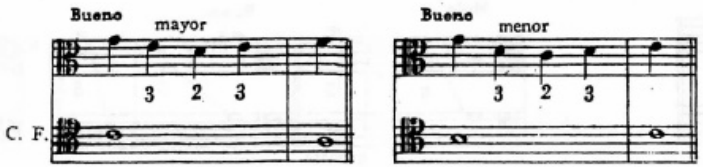
Bordaduras. — Todas las bordaduras pueden emplearse, *con excepción de la del unísono* la cual jamás debe ser usada.

Ejemplos:

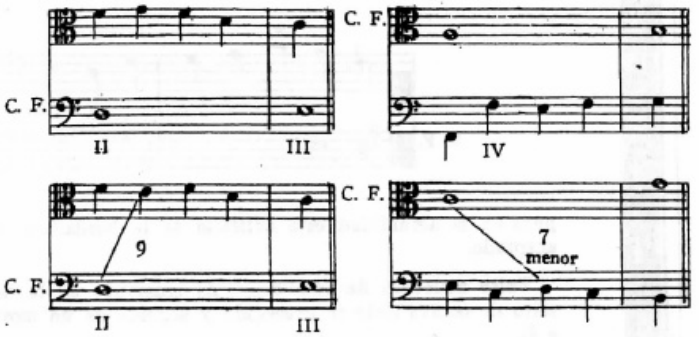


La disonancia de 2ª usada como bordadura de la tercera se permite, tanto mayor como menor.

Ejemplo:

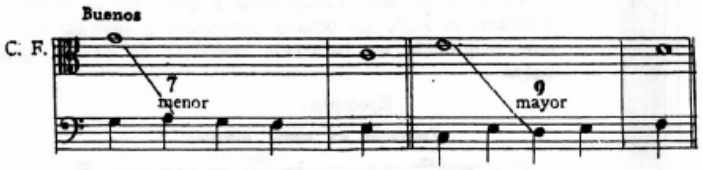


Otros ejemplos de bordaduras. (Buenos)



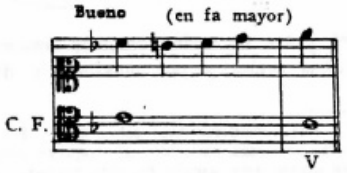
Como acabamos de ver en el último ejemplo, también es posible la bordadura de un sonido que se escucha en la voz superior, en cuyo caso debe preferirse la 9ª mayor a la menor, o la 7ª menor a la mayor, sobre todo a dos voces.

Ejemplos:

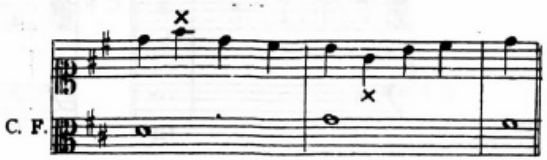


La bordadura inferior puede ser alterada sin que por ello se resienta la tonalidad.

Ejemplo:



Los autores antiguos no hacían uso de las bordaduras disonantes cuando se trataba de estilo vocal riguroso; en su lugar se valían de un salto de tercera superior o inferior, como en el siguiente ejemplo,



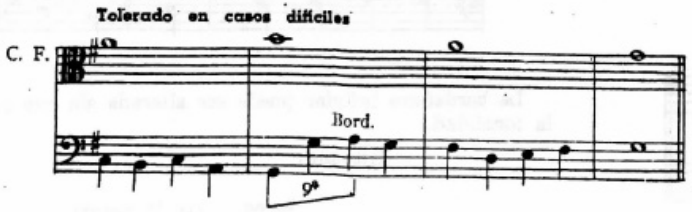
pero en la actualidad este artificio de la bordadura es universalmente aceptado.

Salto melódico de octava. — Al igual que en la especie anterior, el salto de octava debe ir precedido y seguido de un movimiento contrario a él.

Ejemplo:

Pero en un caso excepcional y para salvar alguna dificultad, puede tolerarse el salto de octava precedido o seguido de una bordadura, lo cual originaría un intervalo melódico de novena producido entre tres notas.

Ejemplo:

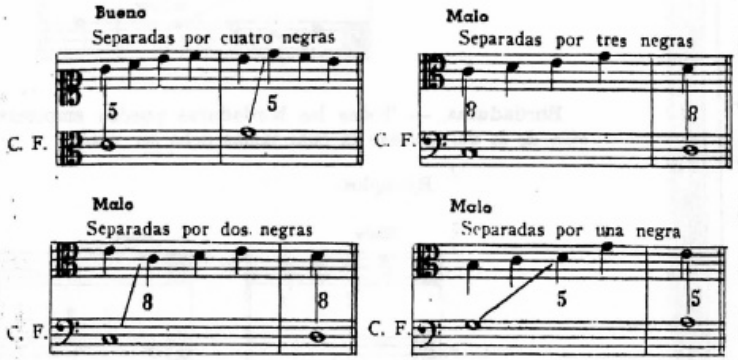


5as. y 8as. no eminentemente consecutivas. — (1). Las 5as. y 8as. entre notas reales y por movimiento directo deben estar separadas por

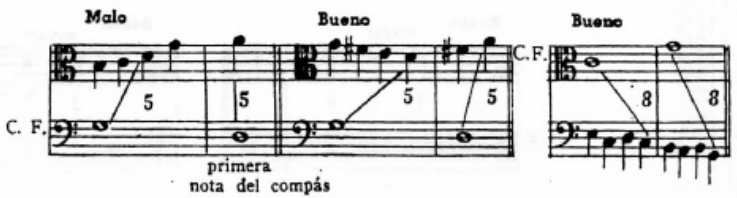
(1) Las consideraciones sobre 5as. y 8as. no eminentemente consecutivas varían según las diversas escuelas; al respecto nosotros nos atendremos a la escuela de Dubois donde este asunto ha sido tratado con toda claridad y sencillez.

cuatro negras, o sea una distancia mayor que la correspondiente a un compás entero, pero si se producen por movimiento contrario se permiten aun separadas por una sola negra, siempre que la segunda 5ª u 8ª no caiga en la primer nota del compás.

Ejemplos por movimiento directo:



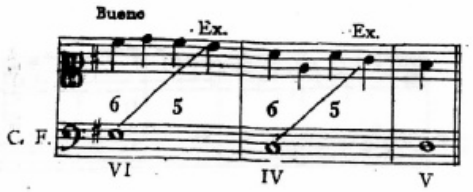
Ejemplos por movimiento contrario:



Las 5as. separadas por menos de cuatro negras y movimiento directo se permiten en los siguientes casos:

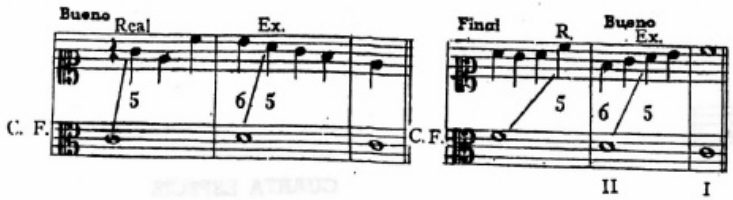
I. Como notas extrañas al acorde.

Ejemplo:



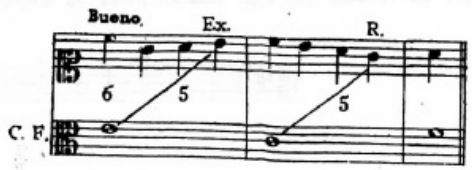
II. Cuando la primera es real y la segunda extraña.

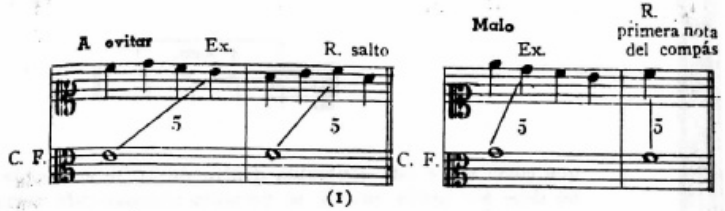
Ejemplo:



III. Cuando la primera es extraña y la segunda real, siempre que la real proceda por grados conjuntos con carácter de nota de pasaje o de vuelta, es decir que no caiga en la primera nota del compás.

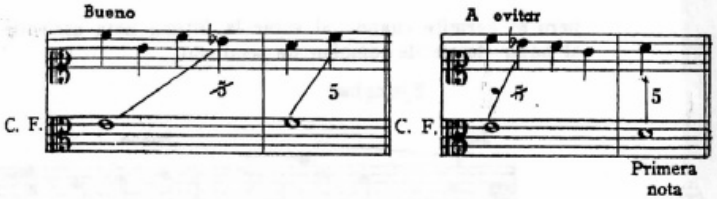
Ejemplo:





También se permiten las 5as. cuando una de las dos es disminuída, siempre que la segunda no caiga en la primera nota del compás.

Ejemplo:



RESUMEN SOBRE EL EMPLEO DE LAS 5as. Y 8as. SEPARADAS POR MENOS DE CUATRO NEGRAS.

5as. y 8as. - *Se permiten por movimiento contrario* siempre que la segunda no caiga en el primer tiempo del compás.

5as. Se permiten:

a) Entre dos notas extrañas.

b) Entre una nota real y otra extraña.

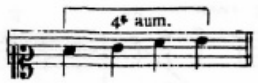
c) Entre una extraña y otra real por grados conjuntos.

d) Cuando una de las dos es disminuída.

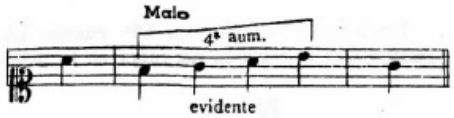
Siempre que la segunda no caiga en la primera nota del compás.

(1) Este caso es fácilmente aceptable por otras escuelas, nosotros lo toleraremos de tres voces en adelante.

Tritonos melódicos. — La siguiente fórmula melódica

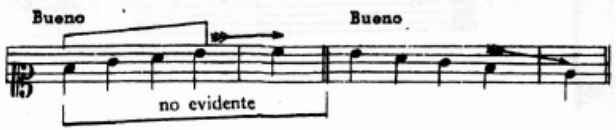


que como se ve está contenida dentro de un intervalo de 4ª aumentada, no debe ser usada cuando se presenta *aisladamente* como en el presente caso



pero se permite cuando al subir la última nota asciende de semitono o al bajar desciende también de semitono.

Ejemplos:

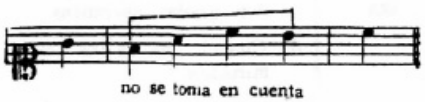


en cuyo caso el mal efecto del tritono melódico desaparece por no encontrarse ya en forma evidente.

Sobre esta cuestión del tritono melódico se está muy lejos de poder dar una regla absoluta, pues algunas veces el oído es el único juez.

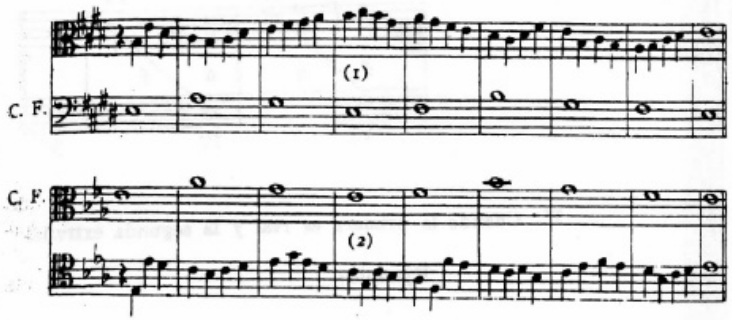
Estas relaciones melódicas pueden ser aceptadas en general, siempre que alguna de sus notas extremas sea una bordadura, o bien si se presentan con notas que cambian de dirección, en cuyo caso el tritono mencionado no se tiene en cuenta.

Ejemplo:



En el modo menor su tolerancia resulta más lógica y aceptable cuando se presenta como en los casos anteriormente mencionados.

Ejemplos de contrapunto realizados de acuerdo a la tercera especie.

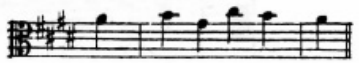


CUARTA ESPECIE

SINCOPAS

Este contrapunto se compone de una parte que hace el C. F. y la otra que le contropone dos figuras sincopadas de igual valor por cada una de las de aquél, de tal modo que la que está sobre el tiempo débil

(1) La variante que sigue también puede ser empleada:



(2) La vuelta inmediata a la nota anterior destruye toda sensación de cuarta y sexta; la fórmula resultante suele ser usada con frecuencia.

se prolongue ligándola con la que está sobre el tiempo fuerte.

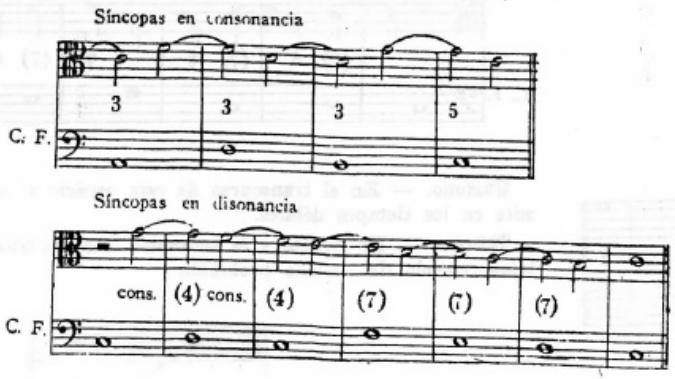
Ejemplo:

El contrapunto debe comenzar y terminar como en las especies anteriores, recordando que conviene empezar con un silencio de valor equivalente a una de las figuras empleadas.

El tiempo *fuerte* puede ser consonante o disonante (mejor disonante, si se puede), el tiempo *débil* debe ser *siempre consonante*.

Cuando el tiempo fuerte está en consonancia el contrapunto puede proceder por grados conjuntos o disjuntos, pero si dicho tiempo se encuentra en disonancia ésta debe resultar preparada por una consonancia y resolver siempre descendiendo de grado.

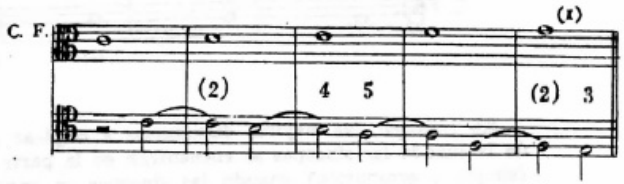
Ejemplos:



Para el empleo de las disonancias pueden presentarse dos casos:

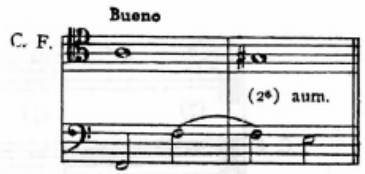
1. **Con las síncopas en la parte inferior.** — En este caso la disonancia a emplearse será la de 2ª que retarda la 3ª; también puede usarse excepcionalmente (a dos voces) una 4ª que retarda la 5ª, pero sólo para no cortar la síncopa, pues ella resulta vaga e indecisa en este caso. (Véase la nota correspondiente a la disonancia de 4ª en el contrapunto de cuarta especie a tres voces).

Ejemplo:



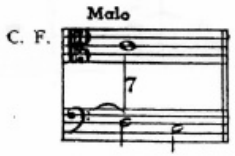
En el modo menor puede ser usada la 2ª aumentada.

Ejemplo:



Nunca debe emplearse en este caso la disonancia de 7ª, pues daría lugar a la anticipación prohibida de la nota retardada.

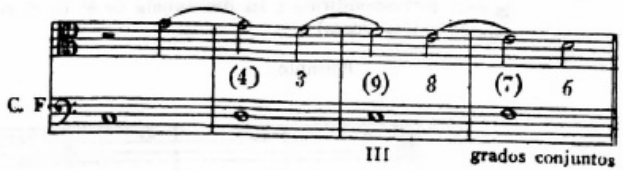
Ejemplo:



(1) No debe confundirse la disonancia de 2ª compuesta con la de 9ª, pues esta última retarda la 8ª y su empleo únicamente tiene lugar cuando las síncopas se encuentran en alguna de las partes superiores.

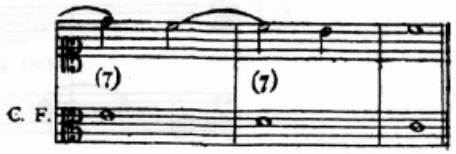
II. **Con las síncopas en la parte superior.** — En este segundo caso las disonancias a emplearse son las siguientes: la mejor es la de 7ª que retarda la 6ª pero también pueden ser empleadas la de 4ª que retarda la 3ª y la de 9ª retardando a la 8ª.

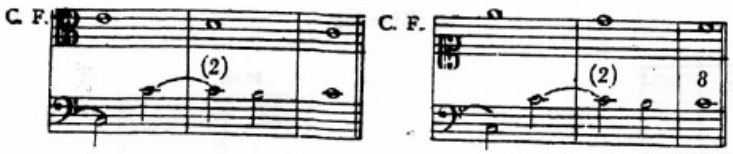
Ejemplos:



En resumen, las mejores disonancias a emplear a dos voces son: la de 7ª cuando las síncopas se encuentran en la parte superior y la de 2ª (simple o compuesta) cuando las síncopas se encuentran en la parte inferior. Los finales se harán, con preferencia de acuerdo a estos dos tipos de disonancias.

Ejemplos de finales:

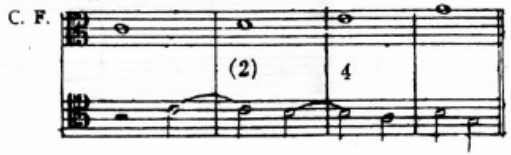




Las síncopas deben ser usadas durante toda la extensión del contrapunto, pero por excepción y en casos difíciles pueden ser interrumpidas

durante uno o dos compases, en cuyo caso se pondrán en su lugar notas sueltas (segunda especie).

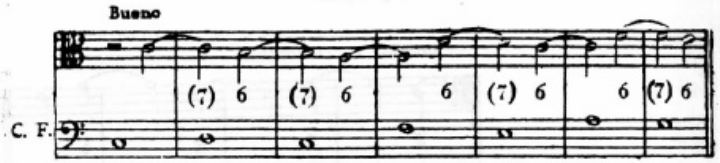
Ejemplo:



Si las síncopas fueran interrumpidas un mayor número de veces, ello daría lugar a una especie mixta, o sea a la mezcla en una misma voz de la segunda con la cuarta especie.

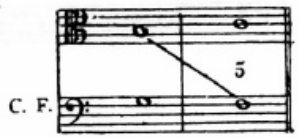
Debido a la dificultad que pueden presentar las síncopas es frecuente en esta especie hacer más de tres 3as. o 6as. consecutivas, las que resultarán en los tiempos débiles.

Ejemplo:



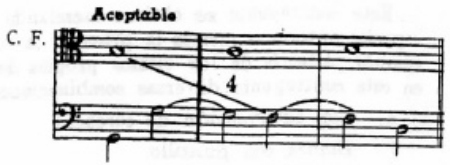
Unísono. — En el transcurso de esta especie el unísono sólo se permite en los tiempos débiles.

Tritono. — En cuanto a la sensación desagradable producida por la falsa relación del tritono prohibido



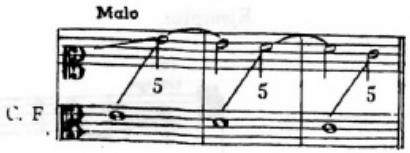
ella desaparece en gran parte con el empleo de las síncopas.

Ejemplo:



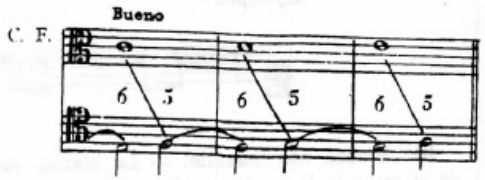
5.as y 8as. — Las 5as. y 8as. consecutivas se prohiben cuando se producen en los tiempos débiles.

Ejemplo:



Excepción. — Si las síncopas tienen lugar en la parte inferior y se producen en sentido ascendente, se permiten las 5as. aun cuando caigan sobre los tiempos débiles consecutivos, pues la sensación que en este caso se produce, es la de dos acordes distintos.

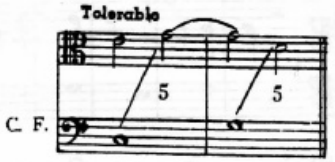
Ejemplo:



También pueden tolerarse las 5as. en los tiempos débiles cuando se producen por movimiento contrario. (1).

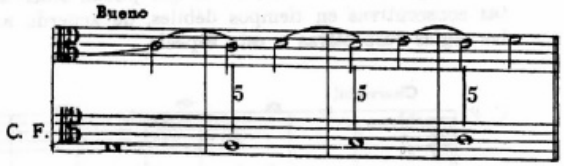
(1) Escuela de Dubois.

Ejemplo:



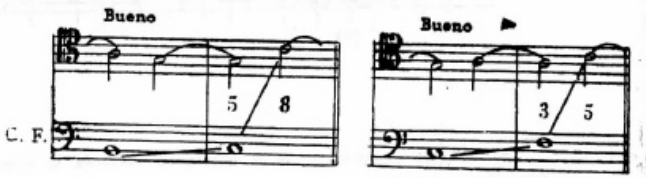
Si por el contrario las 5as. y 8as. se producen en los tiempos fuertes, se permiten; sin embargo hay que considerar a las 8as. como menos buenas que las 5as. debido a la sensación de vacío que producen.

Ejemplo:

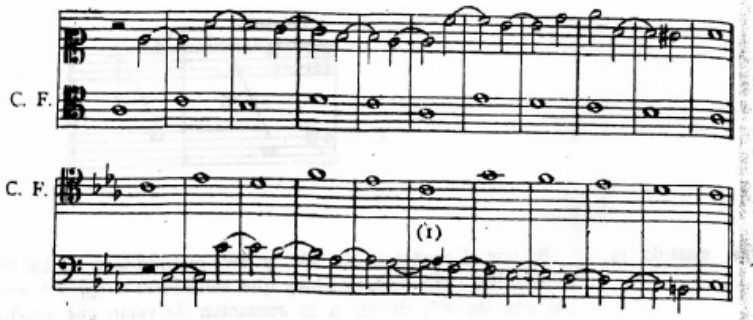


Las 5as. y 8as. directas que puedan resultar de una síncopa no se toman en cuenta.

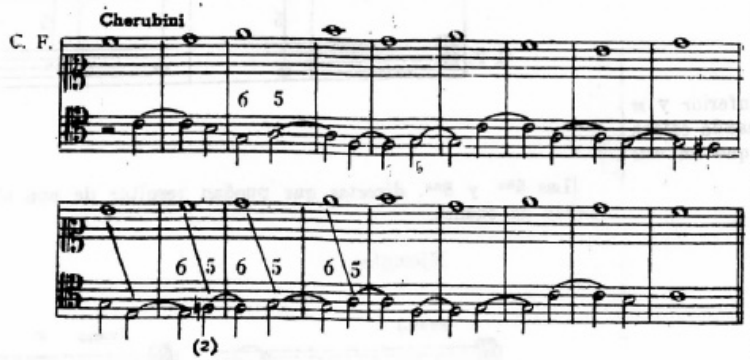
Ejemplos:



Ejemplos de contrapunto de cuarta especie.



Ejemplo de Cherubini en el que puede observarse el empleo de quintas consecutivas en tiempos débiles, de acuerdo a la excepción dada en las reglas respectivas a esta especie.



(2) Empleo excepcional de la cuarta que retarda la quinta para no cortar la síncopa.

(1) La sensación que en este caso se percibe es la de dos acordes distintos, con lo cual desaparece el mal efecto de las quintas.

QUINTA ESPECIE

FLORIDO

Este contrapunto se obtiene mezclando en una misma voz todas las especies anteriores menos la primera, la cual sólo se usará en el último compás. Además de los ritmos propios de cada especie, pueden usarse en este contrapunto diversas combinaciones rítmicas, tales como:

a) Con intervención de corcheas.

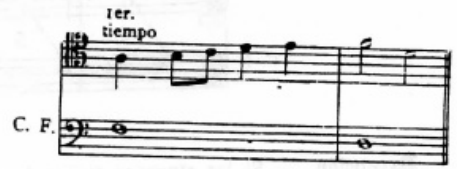
b) Blanca con puntillo.

c) Blanca y negras combinadas.

a) **Empleo de corcheas.** — Las corcheas deben ser usadas con gran sobriedad y sucederse siempre por grados conjuntos; alguna vez podrían ir precedidas por grados disjuntos.

De preferencia sólo se usarán dos en cada compás, las que irán colocadas en la segunda mitad del tiempo.

Ejemplo:



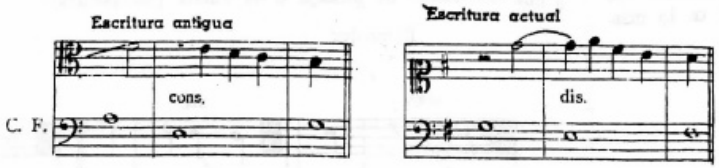
En el caso de que alguna vez fuera necesario emplear cuatro corcheas, se distribuirán de tal modo que le correspondan dos a la segunda mitad de cada tiempo.

Ejemplo:

b) **Blanca con puntillo.** — La blanca con puntillo se emplea cuando el puntillo la prolonga al compás que le sigue. (1).

(1) Algunos autores modernos emplean la blanca con puntillo como variante de una redonda no sincopada, en este caso el puntillo no prolonga la figura al compás que le sigue, así: 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮 o también 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮, pero en el contrapunto vocal clásico y a dos voces es mejor abstenerse de usar este procedimiento por razones de estilo.

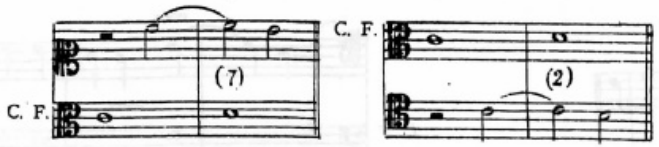
Ejemplos:



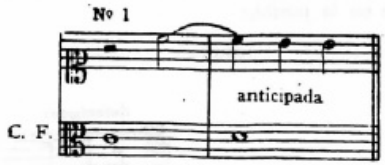
Esta disposición de la blanca con puntillo da motivo a que la disonancia ligada pueda resolver no sólo en forma simple sinó también en forma variada.

Ejemplos:

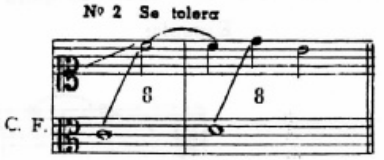
Resoluciones simples. (Sin puntillo).



Resoluciones variadas. (Originadas por el puntillo).

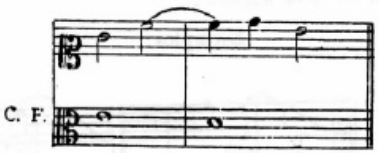


Esta variante Nº 1 fué frecuentemente usada por los autores antiguos, actualmente ha caído en desuso.

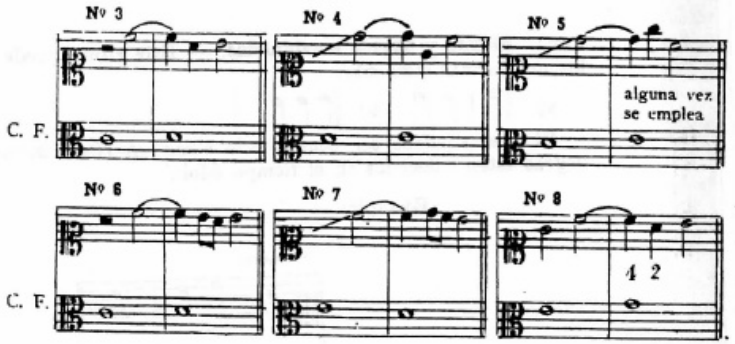


Las relaciones de quintas u octavas que puedan producirse en las variantes de las resoluciones, *no se toman en cuenta*. Sin embargo conviene que esta variante sea usada por movimiento contrario.

Ejemplo:



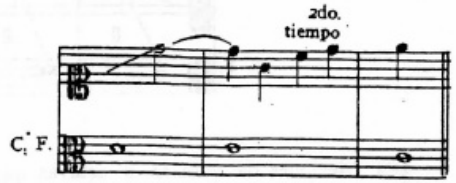
Ejemplos de otras variantes posibles: (1).



(1) Tratándose de contrapunto a dos partes se prefiere usar las variantes ligando la blanca al compás que le sigue, salvo en el caso de un final (penúltimo compás).

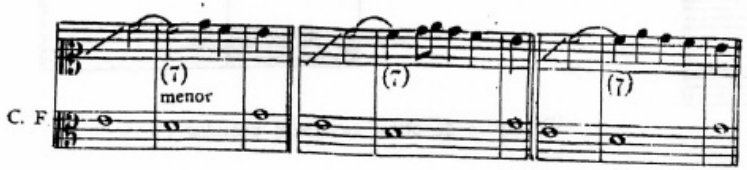
Como puede observarse en los ejemplos que acabamos de indicar, la preparación del retardo se hace con una blanca, y su resolución cae siempre en el segundo tiempo; también podría caer (lo cual es lo mismo) sobre la primera mitad de dicho tiempo.

Ejemplo:

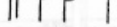


Variantes de excepción. — Raramente y por excepción una nota sincopada que forme 7ª menor con la parte grave puede resolver en el compás siguiente al que se produce, siempre que la variante se haga con la nota superior.

Ejemplos:

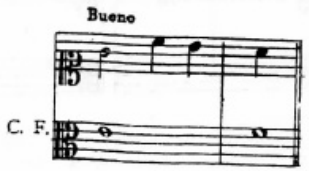


c) **Blanca y negras combinadas.** — Este ritmo puede presentarse en las dos formas siguiente:

a) b) 

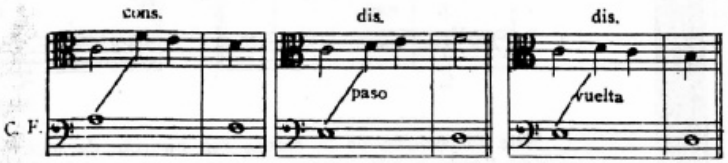
El caso a) debe ser considerado como un *ritmo bueno*, pues la dos negras están colocadas en el tiempo débil.

Ejemplo:



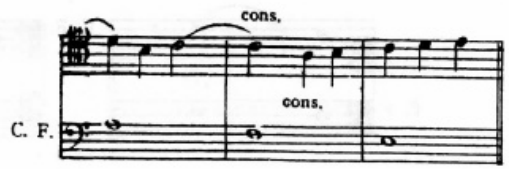
En este caso la primera de las dos negras puede ser una consonancia o una disonancia de pasaje o de vuelta (bordadura).

Ejemplo:



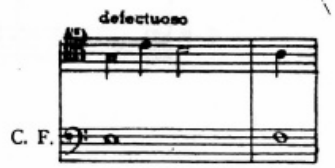
Si la blanca fuera una consonancia sincopada es preferible que la primera de las dos negras sea también una consonancia y nota del acorde, pero esto no es de rigor absoluto.

Ejemplo:



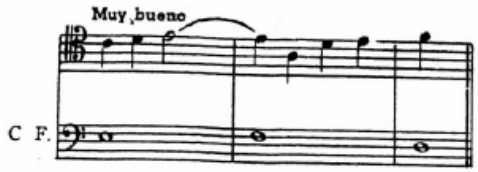
El caso b), o sea con las negras en el tiempo fuerte y la blanca en el débil, se considera como un ritmo defectuoso y por lo tanto debe evitarse en lo posible.

Ejemplos:



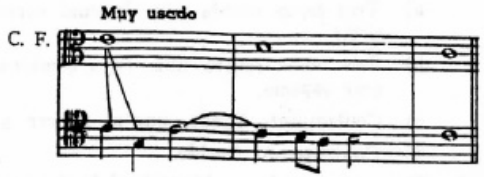
Pero el mismo ritmo puede considerarse muy bueno en el caso de que la blanca se encuentre sincopada. (1).

Ejemplo:



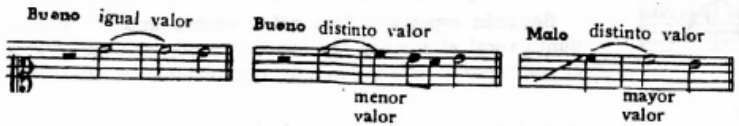
La fórmula que sigue es frecuentemente empleada, la sensación de cuarta y sexta que de ella resulta no tiene ninguna importancia, pues desaparece inmediatamente al volver sobre la nota anterior.

Ejemplo:



De lo expuesto anteriormente se deduce que las ligaduras o síncopas deben hacerse entre figuras de igual valor, o bien entre figuras de valor distinto cuando la menor está colocada después de la mayor.

Ejemplos:

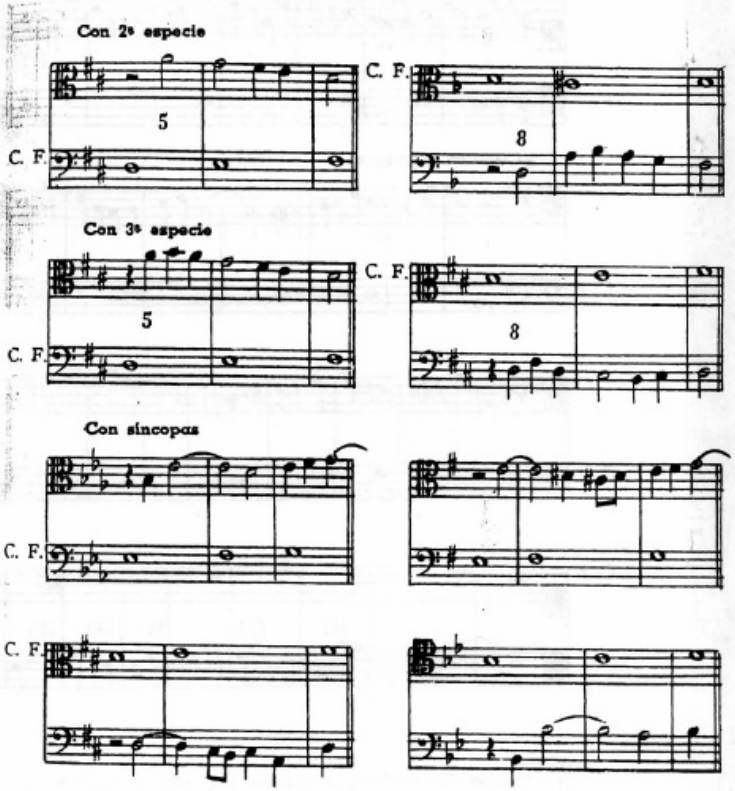


(1) Algunos autores toleran este ritmo también cuando la primera negra se encuentra ligada al compás anterior.

Con el fin de dar variedad rítmica conviene no repetir las mismas especies más de dos veces consecutivamente.

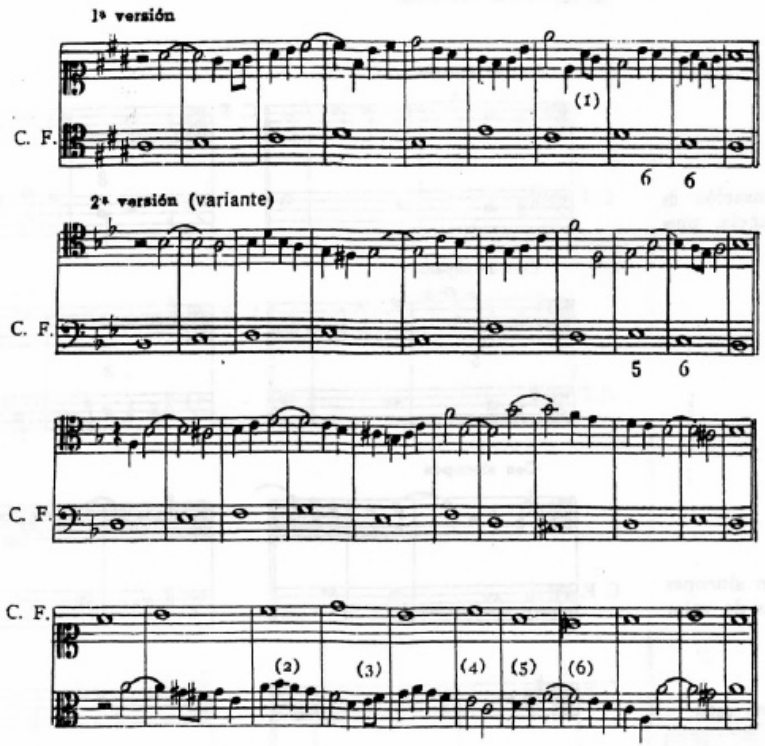
Para las 5as. y 8as. síganse las reglas dadas en cada especie.

Entradas. — Esta clase de contrapunto puede comenzar de diversas maneras y a gusto del compositor; para el caso pueden servir de norma las siguientes fórmulas



La pureza de estilo y la musicalidad del conjunto son las condiciones primordiales para la realización de esta clase de contrapunto. En cuanto a la melodía ella debe ser lo más natural y simple posible, a la vez que elegante, sobria y variada.

Ejemplos de contrapunto florido:



(1) Empleo de corcheas precedidas por grados disjuntos y final con nota de Fux.

(2) Tritono melódico entre cuatro notas (*si* que desciende a *fa*); en este caso se permite pues la primera de las notas que lo constituyen es una bordadura.

(3) y (5) Relaciones de tritono, permitidas de acuerdo a las reglas generales del contrapunto.

(4) Modulación al relativo mayor, la cual es muy frecuente en el modo menor.

(6) Disonancia de segunda aumentada; se practica en el modo menor.

CAPITULO III

ALGUNAS INDICACIONES RELATIVAS AL EMPLEO DEL CONTRAPUNTO VOCAL EN COMPAS DE TRES TIEMPOS (1)

Si el compás empleado se compone de tres tiempos, el contrapunto puede estar formado, además de la primera especie, por las siguientes combinaciones:

a) Tres notas contra una, lo cual corresponde a una segunda especie.

b) Seis notas contra una, cuya combinación corresponde a la tercera especie.

c) Contrapunto ligado, que se refiere a la cuarta especie.

d) Contrapunto florido.

En general, cada combinación deberá proceder de acuerdo a las reglas de la especie a la cual pertenece, salvo algunos detalles propios del cambio de compás.

Las 5as. y 8as. que no estuviesen separadas por una distancia mayor que la correspondiente a un compás entero, se rigen de conformidad con las reglas ya indicadas en el contrapunto a dos tiempos.

Por lo que se refiere a la primera especie nada nuevo cabe agregar.

Segunda especie. - Tres notas contra una. — Tratándose de contrapunto vocal el compás comúnmente usado es el de 3/2, por consiguiente el contrapunto estará formado por una blanca en cada tiempo. (2).

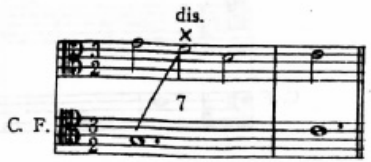
(1) El contrâpunto a tres tiempos se practicará después de haber terminado completamente el de dos tiempos.

(2) Cualquier otro compás equivalente podría ser usado.

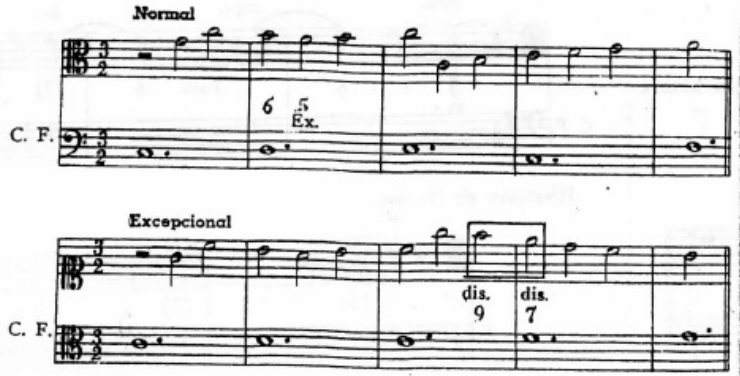
El primer tiempo del compás (tiempo fuerte) debe estar en consonancia, excepcionalmente podría estar en disonancia de pasaje si la melodía lo pidiese, tal cual se ha visto al tratar la segunda especie a dos tiempos. Los otros dos tiempos (débiles) pueden estar en consonancia o en disonancia de pasaje.

La disonancia que salta, excepcionalmente puede ser usada a tres notas contra una como una nota de Fux.

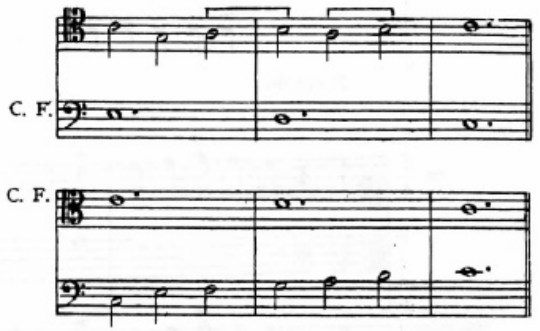
Ejemplo:



Ejemplos de segunda especie.



Algunos ejemplos de finales.

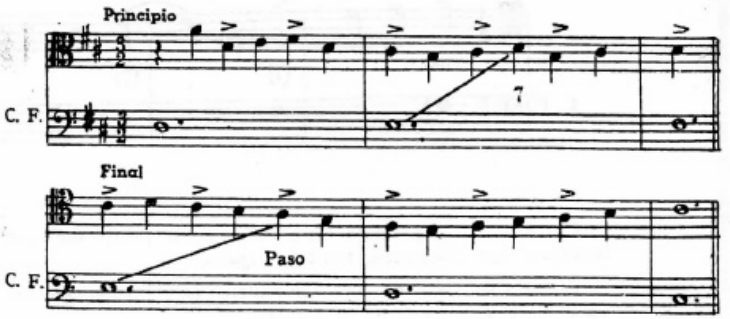


Tercera especie. - Seis notas contra una. — El compás más comunmente usado es el de 3/2 en cuyo caso las seis notas deberán ir acentuadas de la siguiente manera:

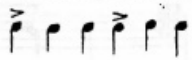
La primera nota del compás debe estar en consonancia, las otras pueden encontrarse en consonancia o en disonancia de pasaje o bordadura. (Por lo general las notas que marcan los tiempos son consonantes).

El empleo de la disonancia usada como nota de Fux suele ser frecuente en esta clase de contrapunto.

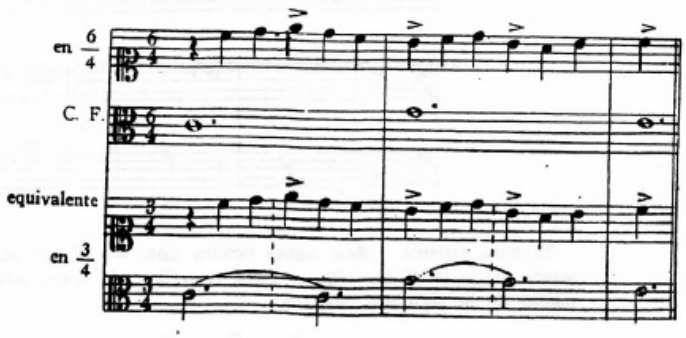
Ejemplos:



Si el contrapunto estuviera escrito en 6/4 (lo que corresponde a dos tiempos), se considerará a cada compás de esta clase como la reunión de dos compases correspondientes a tres notas contra una, o sea como si estuvieran escritos en 3/4, en cuyo caso el acento sería el siguiente:

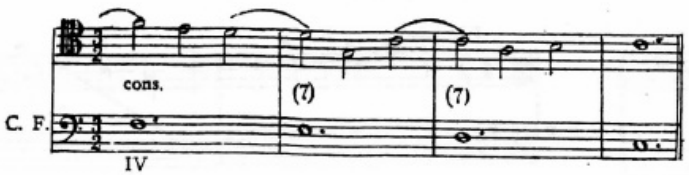


Ejemplo:



Cuarta especie. — Esta especie se obtiene ligando la tercera blanca de cada compás con la primera del que sigue.

Ejemplo:



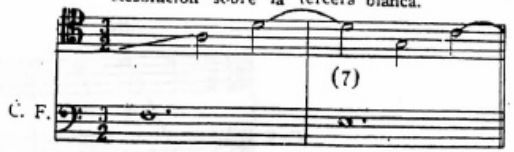
Como se ve la primera nota del compás puede ser una consonancia ligada o una disonancia también ligada.

Cuando se trata de una disonancia, ésta puede resolver tanto en la segunda blanca como en la tercera.

Ejemplos:

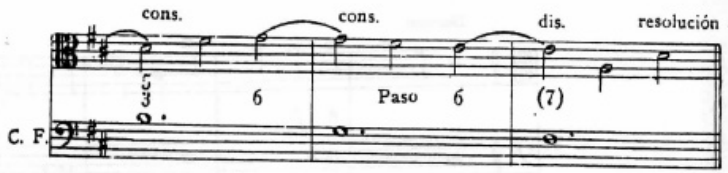
Resolución sobre la segunda blanca.

Resolución sobre la tercera blanca.

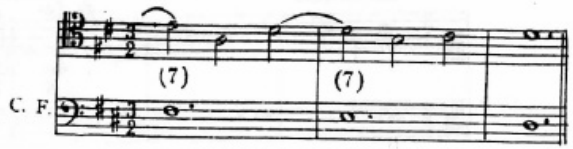


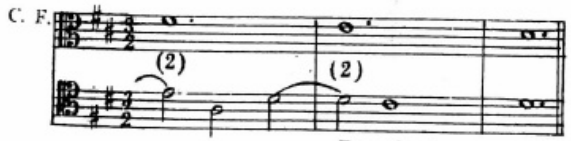
Si la primera nota del compás es una consonancia ligada, la nota siguiente puede ser una nota de paso o también una nota del acorde.

Ejemplo:



Ejemplos de finales.

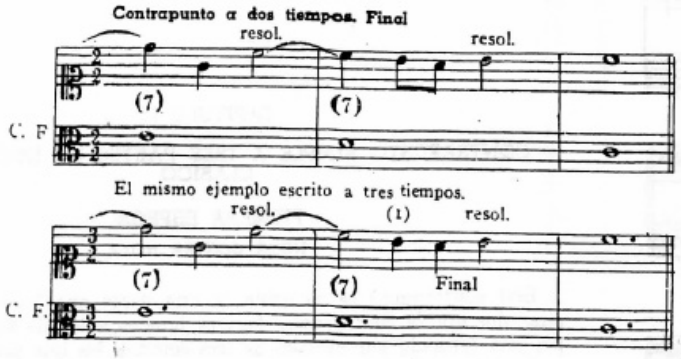




Excepcional.

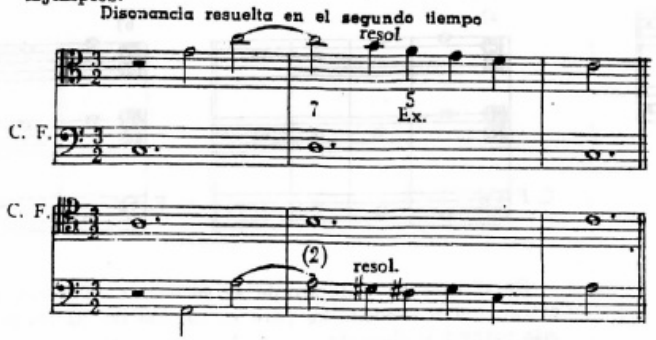
Quinta especie. - Florido. — En esta clase de contrapunto vocal clásico (3/2) queda generalmente eliminado el uso de las corcheas, pero en cierto modo éstas se sobreentienden algunas veces con el empleo de dos negras.

Ejemplo:

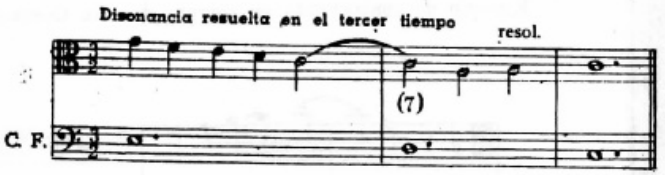


Al igual que en la cuarta especie las disonancias ligadas pueden resolver en el segundo o en el tercer tiempo.

Ejemplos:

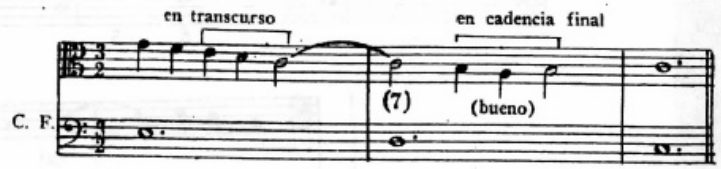


(1) Como puede observarse, las dos negras del ejemplo a tres tiempos corresponden a las dos corcheas propias de la resolución variada del ejemplo a dos tiempos, pero en este caso la verdadera resolución de la disonancia cae sobre el tercer tiempo y no sobre el segundo, lo cual puede hacerse en esta clase de contrapunto.



Ritmos combinados. — El ritmo formado por dos negras y una blanca (♩ ♩ 𝅗𝅥) (1) se emplea como en el contrapunto a dos tiempos, o sea cuando la blanca se encuentra prolongada al compás siguiente, excepto en la cadencia final.

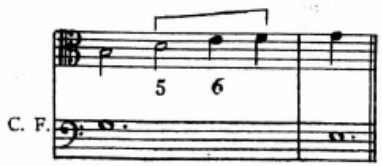
Ejemplo:



El siguiente ritmo (♩ ♩ 𝅗𝅥. ♩) no se emplea regularmente a dos voces, pero la compensación de valores posible a tres o más partes, hará que en este caso pueda ser usado. En dicho caso la blanca estaría ligada al tiempo y no al compás siguiente.

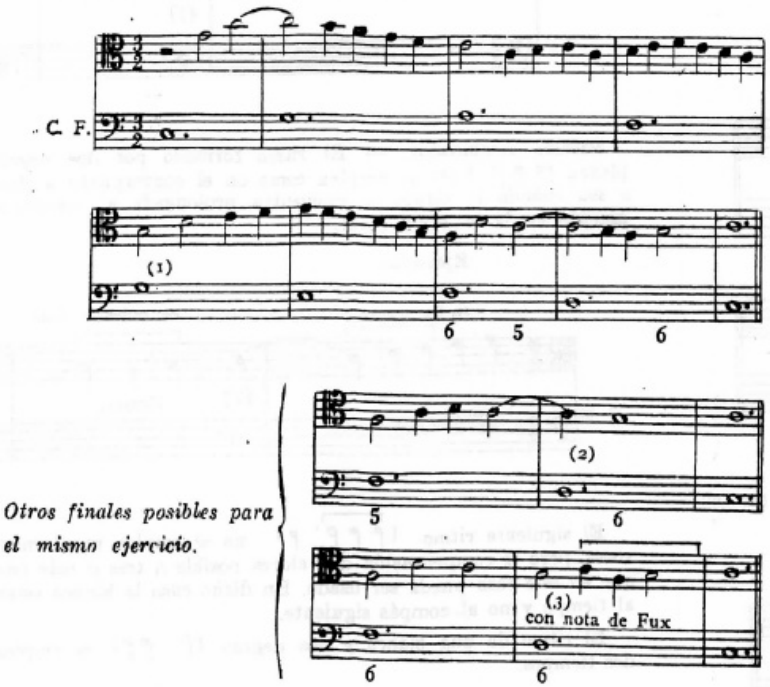
El ritmo de una blanca y dos negras (𝅗𝅥 ♩♩) se emplea como a dos tiempos.

Ejemplo:



(1) No tratándose de contrapunto simple este ritmo puede ser usado con mayor libertad, y hasta hay autores que, si bien *muy raramente*, lo han empleado a dos tiempos aun en el contrapunto simple.

Ejemplo de contrapunto en compás de tres tiempos.



(1) En esta clase de contrapunto se permiten las 5as. separadas por menos de un compás entero entre una nota extraña y otra real, aun cuando la real proceda por salto, pero siempre que no caiga en la primera nota del compás.
(2) y (3) Ritmos posibles en la cadencia final.

CAPITULO IV

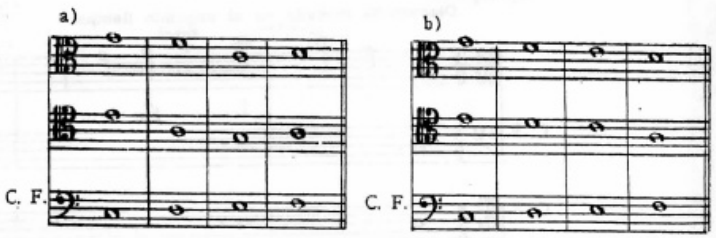
CONTRAPUNTO SIMPLE A TRES PARTES EN ESTILO VOCAL CLASICO

PRIMERA ESPECIE

NOTA CONTRA NOTA

Este contrapunto se compone de una parte que hace el C. F. y las otras dos que le contraponen figuras iguales a las de aquél. Cada compás está formado por acordes de tres sonidos, los que podrán ser usados en forma *completa o incompleta* según los casos; el objeto de suprimir algunos sonidos del acorde y duplicar otros, es el de hacer que las diversas partes canten con mayor naturalidad y elegancia.

Ejemplo:



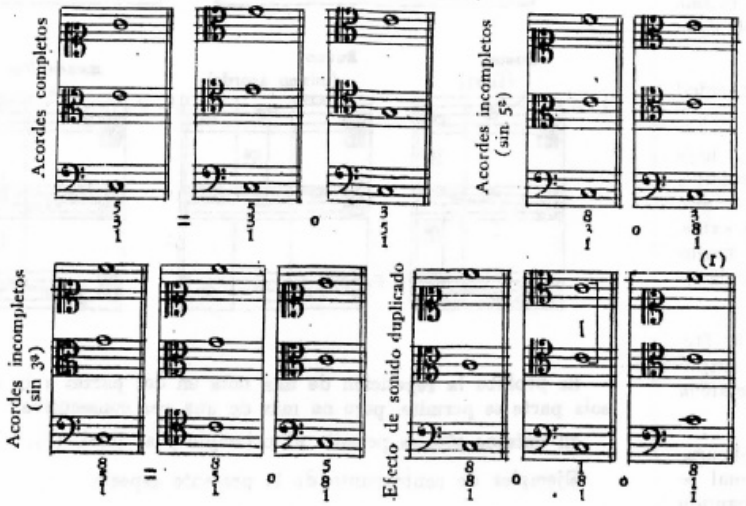
En el caso a) cada acorde se encuentra completo, en el b) algunos acordes están incompletos pero en cambio las partes proceden en forma más natural y elegante.

Como ya se ha visto al tratar las reglas generales del contrapunto, los acordes *perfectos mayor y menor* sólo se usan en estado *fundamental y en primera inversión;* el acorde de *quinta disminuida* solamente será empleado en *primera inversión.*

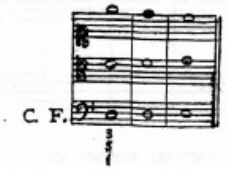
El primer y último compás deberán llevar siempre el acorde de tónica en *estado fundamental* ya sea en forma completa o incompleta, *pero el penúltimo compás debe contener siempre una armonía completa.*

El principio del contrapunto podrá hacerse de acuerdo a alguna de las siguientes fórmulas: $\begin{matrix}5\\3\\1\end{matrix}$ o $\begin{matrix}3\\5\\1\end{matrix}$ las que nos darán acordes completos, $\begin{matrix}8\\3\\1\end{matrix}$ o $\begin{matrix}3\\8\\1\end{matrix}$ que presuponen un acorde sin quinta, $\begin{matrix}8\\5\\1\end{matrix}$ o $\begin{matrix}5\\8\\1\end{matrix}$ acordes sin tercera y, $\begin{matrix}8\\8\\1\end{matrix}$ o $\begin{matrix}8\\1\\8\end{matrix}$ o $\begin{matrix}1\\8\\1\end{matrix}$ cuyo efecto es el de un sonido duplicado.

Realizando dichas fórmulas obtendremos las siguientes disposiciones.



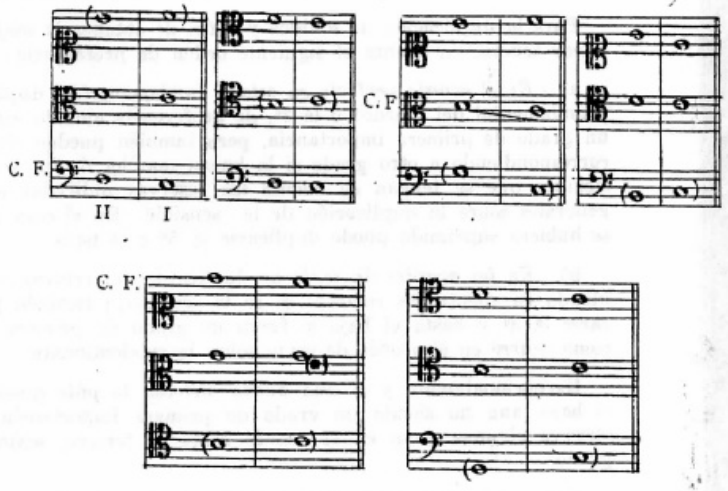
(1) Algunos autores modernos usan también la fórmula $\begin{matrix}3\\3\\1\end{matrix}$ Ejemplo:



La elección de alguna de las fórmulas que acabamos de indicar depende de varias circunstancias, como ser: la tonalidad, la clase de voces empleadas, etc., lo que naturalmente no puede ser fijado de antemano. En cuanto al último compás él puede encontrarse aun sin tercera (lo cual suele ser frecuente).

A partir de esta especie y en adelante no rige más la obligación de que la parte *superior* termine en la tónica, ella puede terminar con la tercera o la quinta del acorde si la melodía lo pide.

Ejemplos de finales. (1)



Era de uso frecuente entre los autores clásicos terminar con tercera mayor una obra escrita en modo menor.

Con el fin de obtener el mejor resultado bajo el punto de vista de la sonoridad, conviene no separar excesivamente las partes entre ellas; al respecto no puede darse una regla fija, pues ello depende de la mar-

(1) La voz puesta entre paréntesis corresponde al contrapunto hecho en primer término y como puede observarse, el pasaje (con respecto al C. F.) responde en todo a un contrapunto a dos partes. En cuanto a la tercera voz ella se adaptará a las circunstancias del caso; en el presente tiene la obligación de completar el acorde, *pues se trata del penúltimo compás.*

cha de las voces, pero de todos modos se tendrá cuidado de volver oportunamente a una disposición lógica en los casos en que por cualquier causa se hubiera tenido que *separar demasiado las voces.* (1).

Supresión y duplicación de notas. - (Regla general). — Como es casi imposible obtener siempre el acorde completo, pues ello daría lugar a pasajes melódicos defectuosos, es necesario en ciertos casos suprimir algunas notas del acorde y duplicar otras, con lo cual dicho acorde quedará incompleto.

En el acorde perfecto se supirme de preferencia la 5ª, pero en algunos casos de excepción podría suprimirse aún la 3ª si bien esto último exige gran cuidado. En el acorde de sexta puede suprimirse la 3ª o en último caso hasta la 6ª si es que el conjunto la sobreentiende.

Para la duplicación de sonidos y a fin de obtener la mejor sonoridad puede tenerse en cuenta el siguiente orden de preferencia:

a) *En el acorde perfecto en estado fundamental* se duplicará el bajo (fundamental del acorde) o la 3ª, de preferencia cuando correspondan a un grado de primera importancia, pero también pueden duplicarse aun correspondiendo a otro grado si la buena marcha de las voces lo exige, siempre que se tengan en cuenta las reservas indicadas en las reglas generales sobre la duplicación de la sensible. En el caso de que la 3ª se hubiera suprimido puede duplicarse la 5ª o el bajo.

b) *En los acordes de sexta* se duplicará preferentemente la 6ª (teniendo en cuenta las reservas sobre la sensible); también puede duplicarse la 3ª y hasta el bajo si fuera un grado de primera importancia como ocurre en el acorde de sexta sobre la subdominante.

Excepcionalmente y *si una buena melodía lo pide* puede duplicarse el bajo, aun no siendo un grado de primera importancia, lo cual se observa algunas veces en el acorde sobre el tercero, sexto y segundo grado.

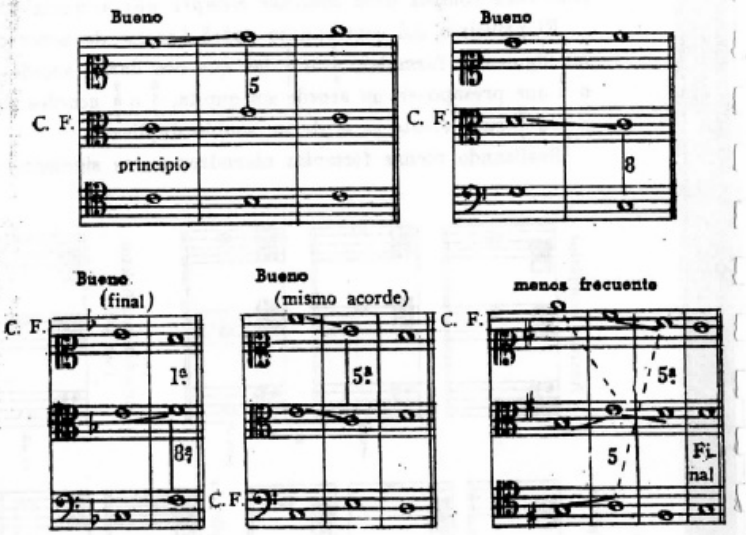
Como se ve, en contrapunto existe gran elasticidad en lo que se refiere a duplicación de notas, pues ello depende muchas veces de la marcha melódica de las voces y del conjunto.

5as. y 8as. consecutivas. — Las 5as. y 8as. consecutivas quedan absolutamente prohibidas entre todas las voces.

5as. y 8as. directas. — Deben evitarse en las voces extremas; entre la parte central y otra voz se permiten de acuerdo a las reglas de la armonía.

(1) Ver las indicaciones dadas sobre separación recíproca de las voces en el contrapunto de primera especie a dos partes.

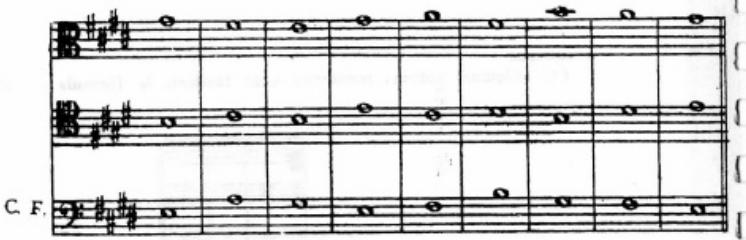
Ejemplos de algunos casos más frecuentes:



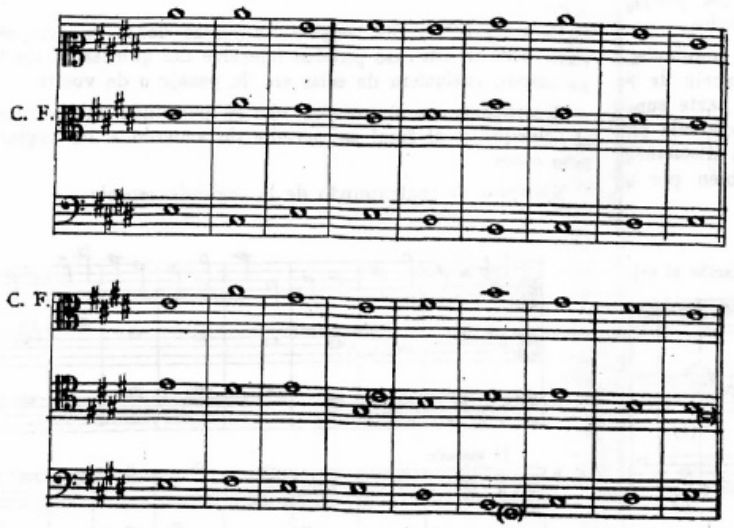
Se prohibe la repetición de una nota en dos partes a la vez; en una sola parte se permite, pero no más de una vez consecutiva.

El unísono sólo se permite al principio y al final. (1).

Ejemplos de contrapunto de la presente especie.



(1) Algunas escuelas toleran en el transcurso el unísono (entre dos de las tres partes) siempre que sea originado por un movimiento oblícuo y que se salga de él por grado conjunto y movimiento contrario. Nosotros trataremos por todos los medios de evitar a tres voces estos unísonos, pues su tolerancia puede arraigar en el alumno un vicio reprochable.



SEGUNDA ESPECIE

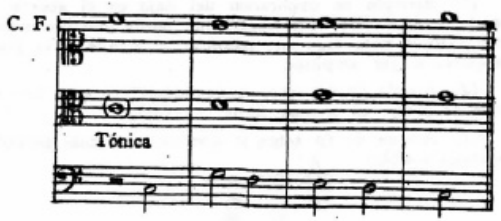
DOS NOTAS CONTRA UNA

Este contrapunto está formado por el C. F., otra parte con valores iguales a los de éste y una tercera voz que les contrapone dos figuras iguales por compás.

La parte que hace dos figuras debe comenzar como a dos voces, es decir: en 5ª, 8ª o unísono según los casos y después del silencio respectivo.

Cuando el contrapunto en blancas está en el bajo la parte inmediata superior debe comenzar en la tónica.

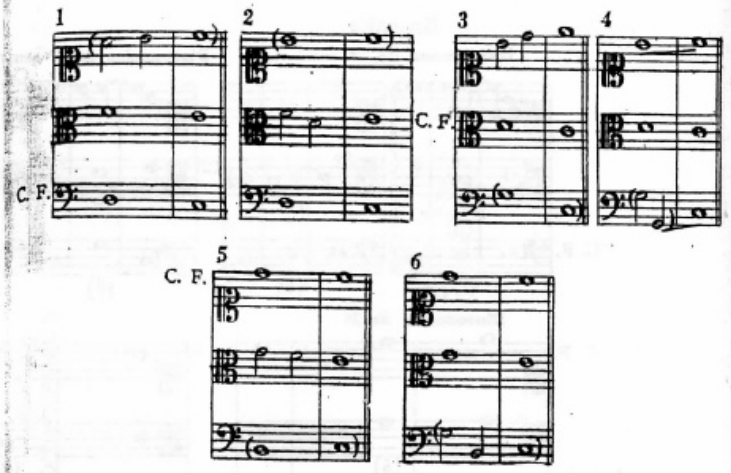
Ejemplo:



Los tiempos *fuertes* y *débiles* deben proceder de acuerdo a las reglas dadas a dos voces.

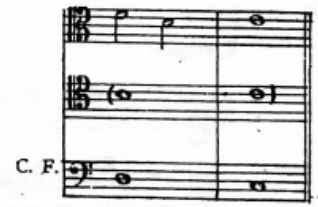
Son posibles seis combinaciones, las que se obtienen con la disposición alternada de las partes del contrapunto y colocando el C. F. dos veces en cada parte.

Ejemplos de finales en las seis combinaciones posibles: (1).



La 8ª directa entre las partes extremas se tolera *en el final*, siempre que la parte superior proceda por semitono ascendente. (Véase el ejemplo en el cuarto de estos finales).

Otro ejemplo correspondiente a la primera combinación pero en el cual las redondas son puestas en primer término:

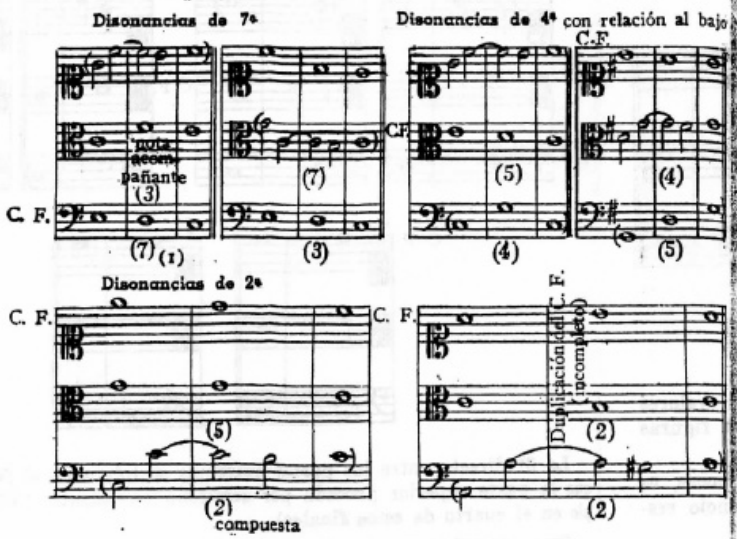


(1) Recuérdese que las notas colocadas entre paréntesis corresponden a la voz realizada en primer término.

Finales de excepción. — Como se ha indicado a dos partes, podrán ser usados en el final solamente y como excepción, los retardos.

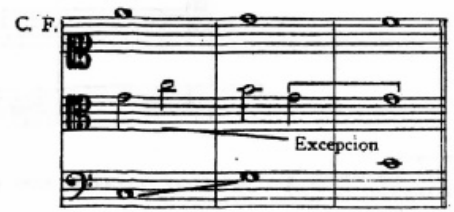
En este caso las mejores disonancias a emplear serán las siguientes: cuando el C. F. se encuentra en la parte inferior, la disonancia de 7ª acompañada por la 3ª; cuando el C. F. se encuentra en la parte superior o media, la disonancia de 4ª (con relación al bajo) acompañada por la 5ª; y cuando el retardo se produce en la parte grave, la disonancia de 2ª (simple o compuesta) acompañada por la 5ª o también por la duplicación del C. F.

Ejemplos:



Otro final que podría ser usado, pero solamente en un caso extremo, es aquél que repite la blanca del tiempo débil siempre que no se pudiera hacer de otra manera, en cuyo caso la nota repetida deberá ser una consonancia.

Ejemplo:

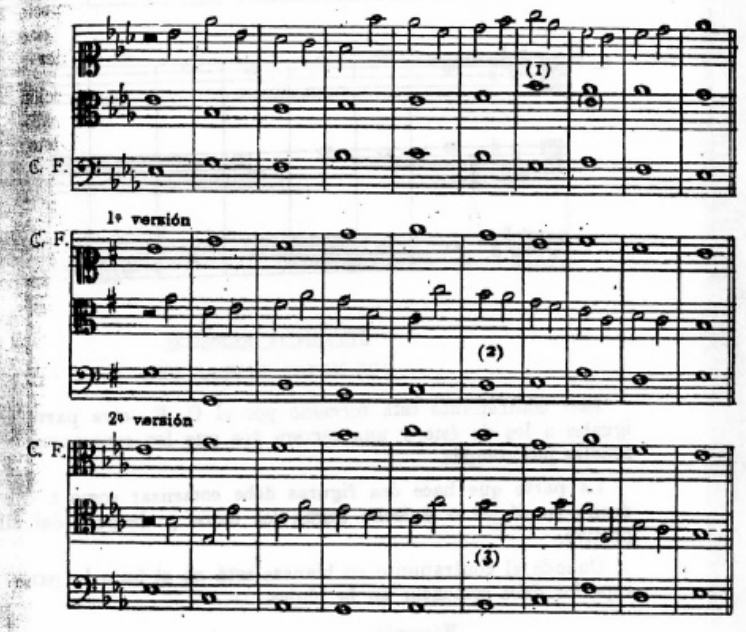


(1) El cifrado colocado debajo corresponde a las partes extremas.

Para las 5as. y 8as. seguir las reglas dadas en esta especie a dos voces, pero en este caso pueden tolerarse dos quintas en los tiempos débiles cuando cualquiera de ellas sea de pasaje o de vuelta.

Recordamos que el *unísono* sólo es permitido en los tiempos débiles; al principio y al final se permite de acuerdo a las reglas propias de estos casos.

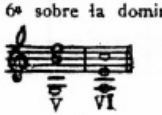
Ejemplos de contrapunto de la segunda especie:



(1) Ejemplo de duplicación del bajo en el acorde de sexta sobre el tercer grado de la escala; excepcionalmente puede practicarse por razones melódicas. En este caso la nota siguiente completa el acorde y la línea melódica del conjunto adquiere mayor amplitud.

(2) Acorde de 6ª sobre la dominante; en este caso el *si* tiene el carácter de nota de pasaje en tiempo fuerte.

(3) Acorde de 6ª sobre la dominante el cual procede a base de la siguiente sucesión posible:



TERCERA ESPECIE

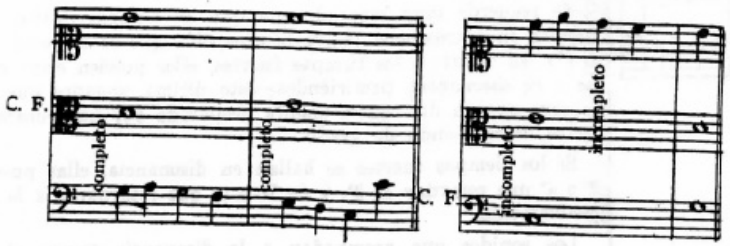
CUATRO NOTAS CONTRA UNA

Este contrapunto se compone del C. F., otra parte con valores iguales a los de éste y una tercera voz que les contrapone cuatro figuras iguales por compás.

Las reglas, con sus respectivas excepciones, dadas para esta especie a dos voces, serán suficientes para su realización a tres, pero en este caso deberá tenerse en cuenta además, lo que a continuación se indica:

Pudiendo, es mejor tener el acorde completo en la primera fracción del tiempo fuerte o del débil (primera o tercera negra) pero por razones melódicas son varias las veces que el acorde puede estar incompleto aun en todo el compás.

Ejemplos:

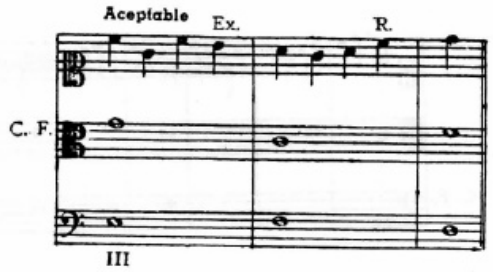


En cuanto al primero y último compás debe observarse que ellos se presentan frecuentemente incompletos.

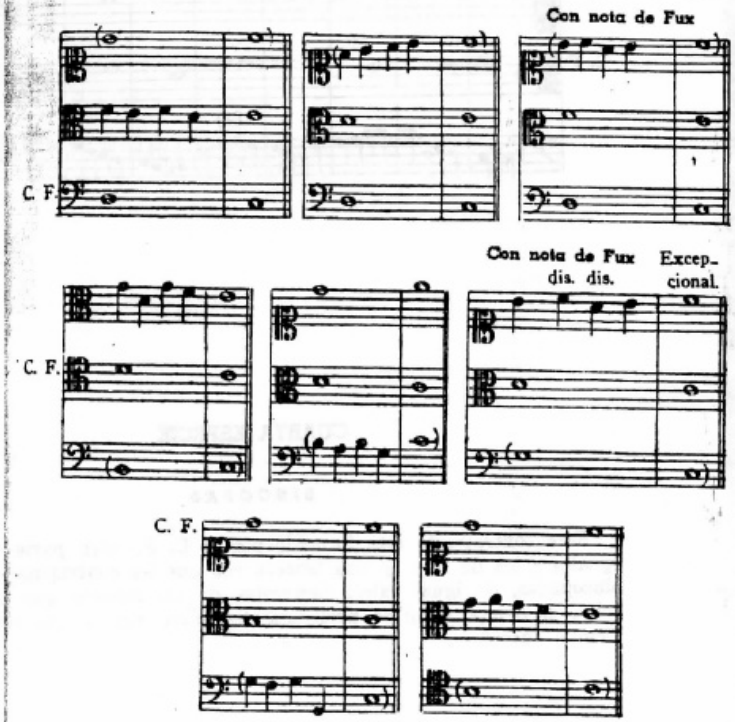
Para las 5as. y 8as. rigen las mismas reglas dadas en el contrapunto a dos voces, pero aquí pueden permitirse entre las *partes superiores* dos quintas separadas por una negra, cuando la primera es justa y la segunda disminuída, aun tratándose de que esta última proceda por salto y caiga en la primera nota del compás; pero si la primera fuera disminuída y la segunda justa, entonces no se permiten, si la justa cae en la primera nota del compás.

También pueden tolerarse dos quintas separadas por menos de cuatro negras cuando la primera es extraña y la segunda real, aun en el caso

de que esta última proceda por salto y siempre que no se produzca en la primera nota del compás. Ejemplo:

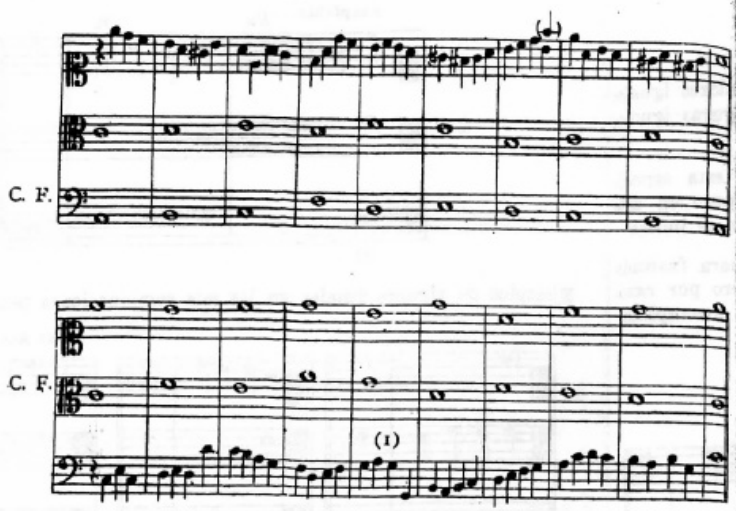


Ejemplos de algunos finales en las seis combinaciones posibles: (1).



(1) La elección del final es completamente libre y depende de la marcha melódica del conjunto

Ejemplos de contrapunto de la tercera especie.



CUARTA ESPECIE

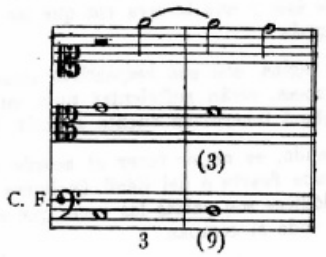
SINCOPAS

Este contrapunto está formado por el C. F., otra parte con valores iguales a los de éste y una tercera voz que les contrapone dos figuras sincopadas, de igual valor, dispuestas de tal manera que la que está sobre el tiempo débil se prolongue ligándola con la que está sobre el tiempo fuerte.

(1) Salto de octava precedido por bordadura (Ver reglas a dos voces).

La parte que hace las síncopas puede comenzar también con 3ª, además de 5ª, 8ª o unísono, según los casos, como se ha venido haciendo hasta ahora.

Ejemplo:



Se recuerda muy especialmente que los tiempos *débiles* deben estar *siempre en consonancia* (salvo la excepción que se indicará más adelante (1), en cuanto a los tiempos fuertes, ellos pueden estar en *consonancia o en disonancia*, prefiriéndose esto último, siempre que sea posible, en cuyo caso la disonancia resulta preparada por una consonancia y resuelve descendiendo de grado.

Si los tiempos fuertes se hallan en disonancia, ellas pueden ser: de 2ª o 4ª que retardan la 3ª, y de 7ª o 9ª que retardarán a la 6ª y 8ª respectivamente.

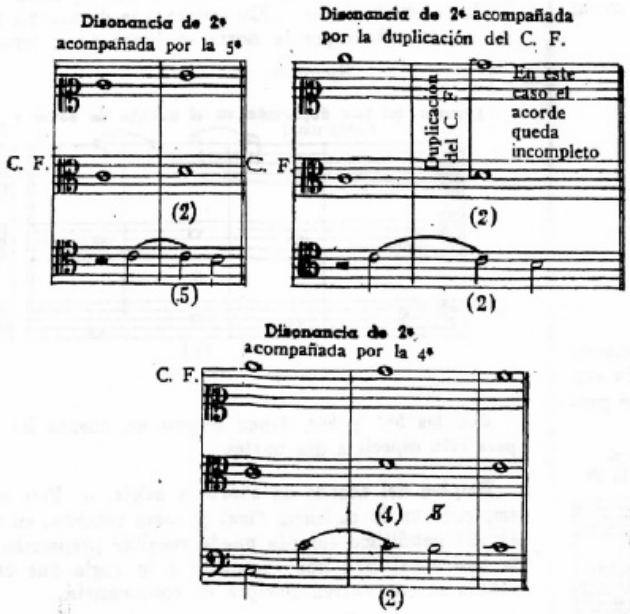
Los sonidos que acompañan a la disonancia toman el nombre de *"notas acompañantes"* y corresponden a las notas que en la mayoría de las veces completan el acorde sin peligro de que se produzca la anticipación de la nota retardada, en el caso de quedar incompleto.

Se tendrá presente que tanto el intervalo que forma la disonancia como el que corresponde a la nota acompañante, deben ser considerados siempre con relación a la parte grave del contrapunto.

Empleo de las disonancias y sus notas acompañantes. - Disonancia de 2ª. — Dicha disonancia sólo tiene lugar cuando la síncopa se encuentra en la *parte grave* y puede acompañarse con la 5ª, la 4ª o alguna vez con la duplicación del C. F.; la elección de la nota acompañante depende de la buena marcha de las voces y de la armonía empleada.

(1) Ver empleo del acorde de cuarta, sexta y quinta disminuída en fundamental.

Ejemplos:

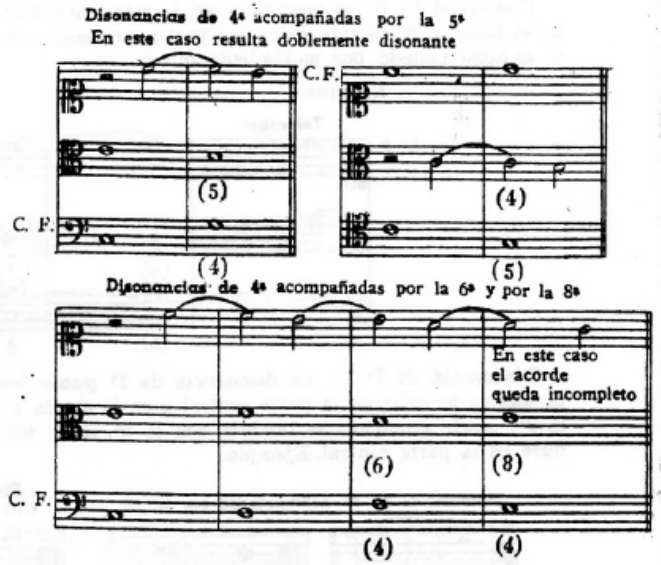


En el último de estos ejemplos se observará que se produce un acorde de quinta disminuída en estado fundamental lo cual *se permite como consecuencia de la síncopa;* este caso conviene reservarlo para el final pues de otra manera habría que interrumpir las síncopas para resolver el intervalo de quinta disminuída.

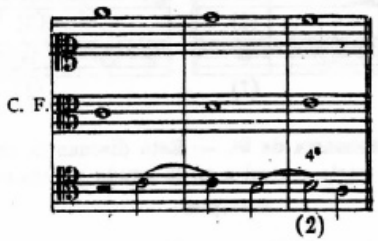
Disonancia de 4ª .— Esta disonancia puede tener lugar cuando las síncopas se encuentran en la parte central o en la aguda, y se acompaña con la 5ª, alguna vez con la 6ª, y raramente con la 8ª. (1).

(1) Al poner las síncopas en la *parte grave* puede suceder que se emplee una disonancia de 4ª; dicha 4ª no debe tomarse como una de las disonancias en cuestión, pues en ese caso hay que considerarla como nota acompañante de la disonancia

Ejemplos:



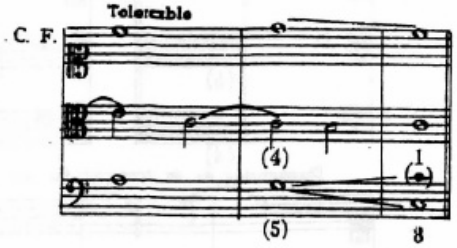
de 2ª que se produce con la otra voz. Así:



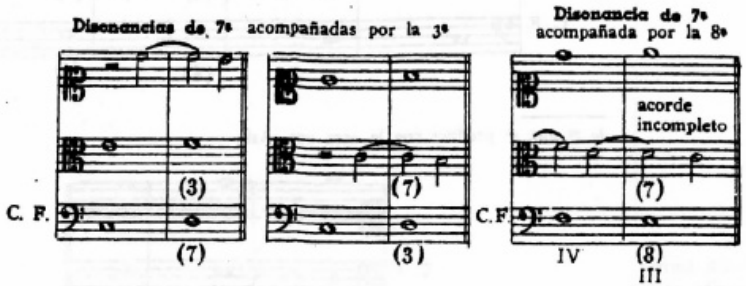
En este ejemplo puede observarse que en el tercer compás se produce una disonancia de 4ª entre la parte grave y el C. F., dicha 4ª no constituye en este caso, la disonancia a que nos referimos en el presente párrafo, pues en realidad aquí se trata de la nota acompañante de una disonancia de 2ª (compuesta) que se produce entre las partes extremas conforme a lo expresado en el párrafo anterior correspondiente a la disonancia de 2ª. Es por esta razón que al tratar el contrapunto a dos partes hemos aconsejado usar sólo excepcionalmente la disonancia de 4ª en el caso de que las síncopas se hallen en la parte inferior, pues en realidad no es más que una nota acompañante a la que le falta su disonancia respectiva, resultando por lo tanto vaga e indecisa.

Cuando el C. F. se encuentra en la parte superior, puede tolerarse en el final la 8ª directa entre las partes extremas con el fin de evitar el unísono tomado por movimiento directo.

Ejemplo:

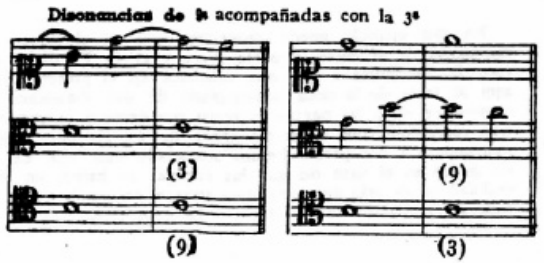


Disonancia de 7ª. — La disonancia de 7ª puede tener lugar cuando la síncopa se halla en la parte central o en la aguda y se acompaña con la 3ª; puede acompañarse también con la 8ª, sobre todo cuando se produce en la parte central. Ejemplo:



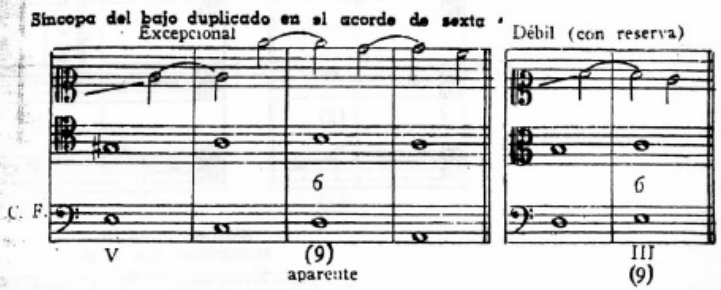
Disonancia de 9ª. — Esta disonancia resuelve sobre la 8ª, tiene lugar en la parte central o en la aguda y regularmente se acompaña con la 3ª.

Ejemplos:



Excepcionalmente puede usarse la síncopa del bajo duplicado en el acorde de sexta, pero con reserva cuando se trata del tercer y séptimo grado del modo mayor. (En este caso la disonancia de 9ª aparente resultaría acompañada por la sexta en lugar de la tercera).

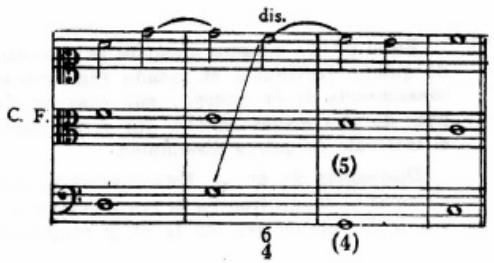
Ejemplo:



Con las 5ªs. y 8ªs. deben tenerse en cuenta las mismas reglas dadas para esta especie a dos partes.

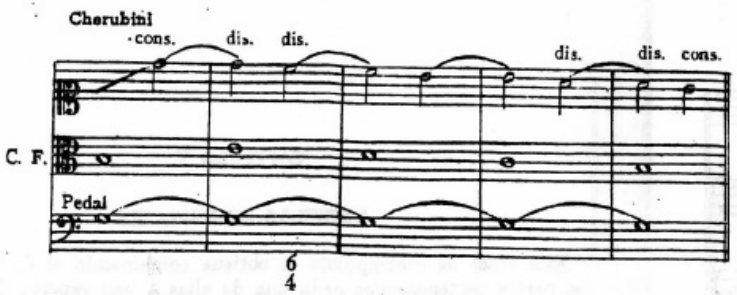
Empleo del acorde de cuarta y sexta. — Este acorde sólo puede ser empleado en la cadencia final y como retardo; en este caso la disonancia del penúltimo compás puede resultar preparada por otra disonancia, lo cual constituye una excepción a la regla que exige que los tiempos débiles se encuentren siempre en consonancia.

Ejemplo:



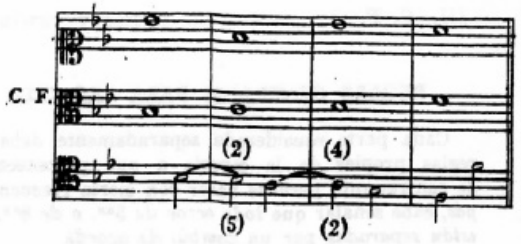
También puede suceder que una disonancia se halle preparada por otra disonancia cuando la parte inferior permanece inmóvil sobre el mismo sonido, o sea sobre un *pedal*, pero en este caso es conveniente que la primera disonancia se prepare con una consonancia y la última resuelva así mismo en otra consonancia.

Ejemplo:



Como se ha visto a dos partes, la síncopa puede interrumpirse durante uno o dos compases, ya sea en los casos difíciles o cuando por alguna causa fuera imposible su continuidad.

Ejemplo:

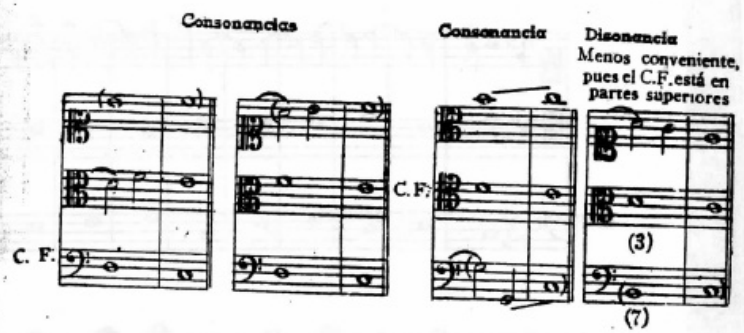


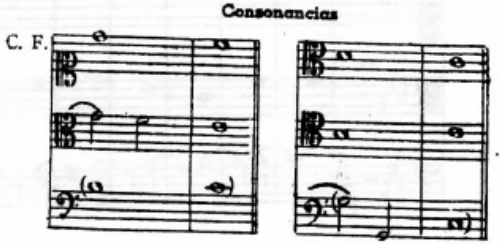
Deben ser evitadas más de tres terceras consecutivas en las partes en redondas, sin embargo en el final podrían tolerarse para no perjudicar una buena línea melódica.

Finales. — Para terminar y en el penúltimo compás conviene hacer uso en primer lugar, de las siguientes disonancias: la de 7ª cuando el C. F. se encuentra en la parte inferior, la de 4ª (con relación al bajo) cuando dicho C. F. se encuentra en la parte central o en la aguda y la de 2ª cuando las síncopas se encuentran en la parte inferior; para los ejemplos véanse los finales de excepción indicados en la segunda especie a tres voces.

Alguna vez, para variar, se podría terminar también con una síncopa consonante y hasta con otra disonancia que no fuera de las indicadas como más convenientes.

Ejemplos:





RESUMEN SOBRE EL EMPLEO DE LAS DISONANCIAS

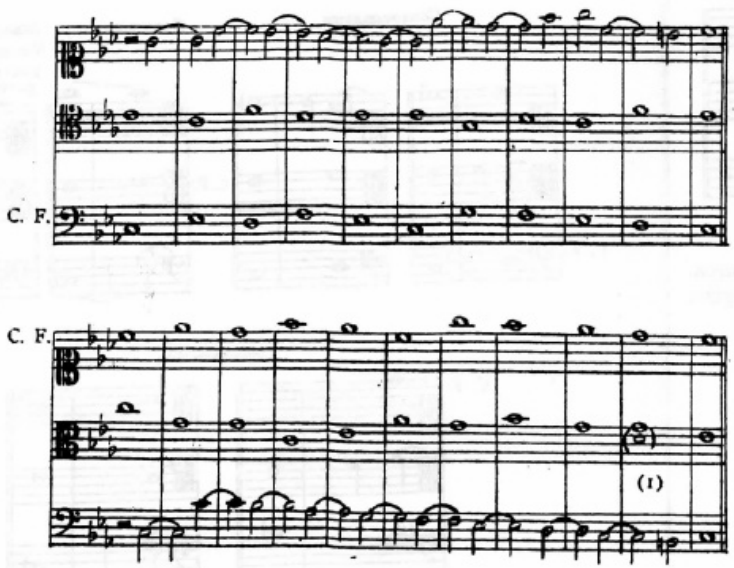
La disonancia de 2ª se acompaña con la 4ª, 5ª o duplicación del C. F.

" " " 4ª " " " " 5ª, 6ª o la 8ª (raramente)

" " " 7ª " " " " 3ª o la 8ª

" " " 9ª " " " " 3ª

Ejemplos de contrapunto de cuarta especie.



(1) Excepcionalmente podría ponerse el *re* en el caso de no querer repetir el *sol*, aunque esta última nota es preferible, pues con ella el penúltimo compás está completo. El caso suele observarse en diversos autores tanto de una manera como de otra.

CAPITULO V

MEZCLAS DE ESPECIES

Esta clase de contrapunto se obtiene combinando el C. F. con otras dos partes pertenecientes cada una de ellas a una especie distinta.

La reunión de especies así constituída origina las siguientes combinaciones:

I.- C. F. combinado con la segunda y tercera especie (C. F., blancas y negras).

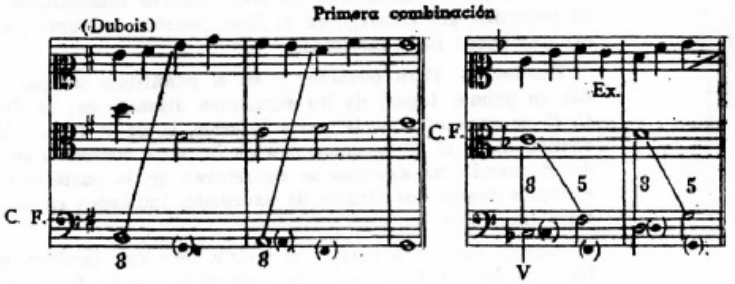
II.- C. F. „ „ „ segunda y cuarta especie (C. F., blancas y síncopas).

III.- C. F. „ „ „ tercera y cuarta especie (C. F., negras y síncopas).

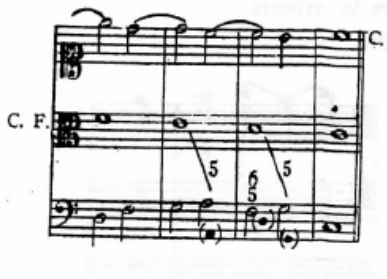
REGLAS GENERALES PARA LAS TRES COMBINACIONES

Cada parte considerada separadamente debe estar de acuerdo a las reglas propias de la especie a que pertenece, pero como esta clase de contrapunto permite hacer con cierta frecuencia *dos acordes por compás*, cabe señalar que *todo error de 5as. o de 8as. desaparece cuando éstas están separadas por un cambio de acorde.*

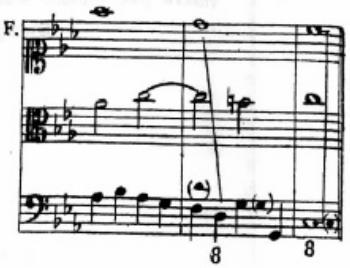
Ejemplos de 5as. y 8as. salvadas con cambio de acorde.



(2ª combinación)
Ejemplo con acorde de 7ª



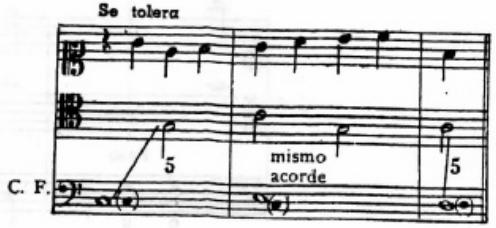
(3ª combinación)
Final con acorde de 7ª
(Dubois)



En casos difíciles pueden tolerarse, *alguna vez*, las 5as. y 8as. separadas por un cambio de posición o disposición del acorde, siempre que hubiera entre ellas por lo menos un compás entero de separación.

Ejemplo:

Se tolera



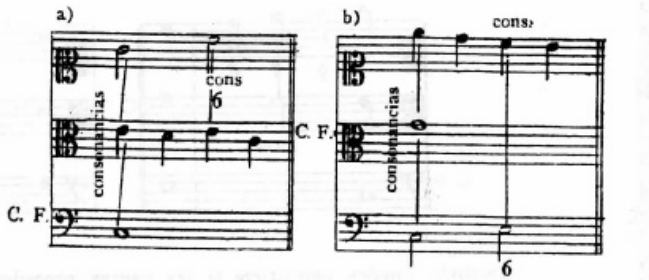
REGLAS ESPECIALES PARA CADA COMBINACION

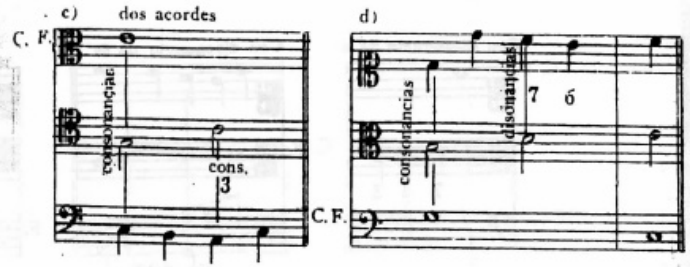
PRIMERA COMBINACION

Mezcla de la 2ª y 3ª especie con el C. F

Este contrapunto se compone de una voz que hace el C. F. y las otras dos que le contraponen simultáneamente una segunda y tercera especie.

Ejemplos:



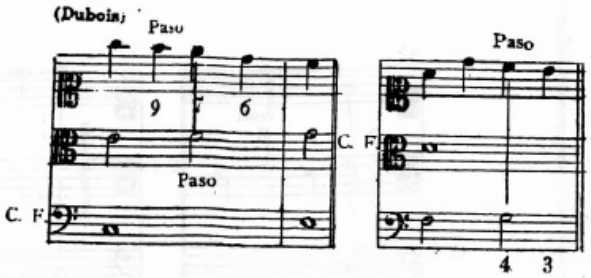


Como se ve por los ejemplos que acabamos de indicar, cada parte con relación al C. F. está de acuerdo a las reglas propias de la especie a que pertenece, de lo que resulta que las primeras notas de cada compás deben hallarse en consonancia.

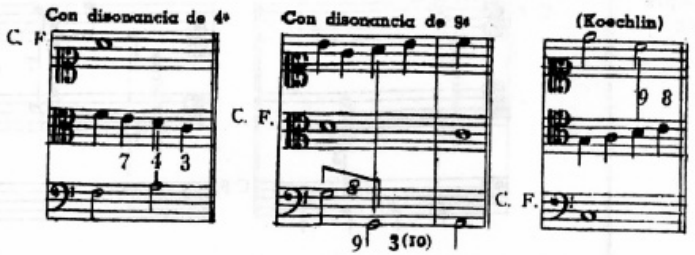
En cuanto a la *tercera negra* simultáneamente con la *segunda blanca* ellas pueden encontrarse en consonancia como en los ejemplos a), b) y c) o en disonancia como en el ejemplo d); esto último puede dar lugar a innumerables casos de *encuentros disonantes* ocasionados por la presencia de notas extrañas al acorde. Dichos encuentros disonantes pueden producirse por movimiento contrario o directo, y por grados conjuntos en ambas partes o en una sóla, lo cual en ciertos casos da origen a dos disonancias consecutivas.

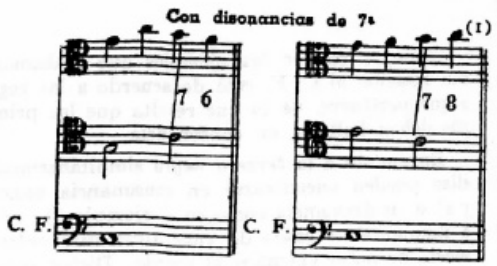
Encuentros disonantes por movimiento contrario. — Los encuentros de esta clase se permiten en primer lugar cuando ambas partes proceden por grados conjuntos.

Ejemplos:



También pueden permitirse si las negras proceden por grados conjuntos y las blancas saltan.

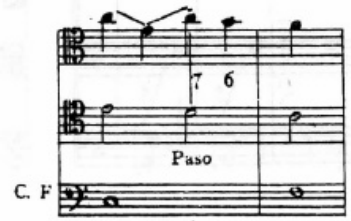




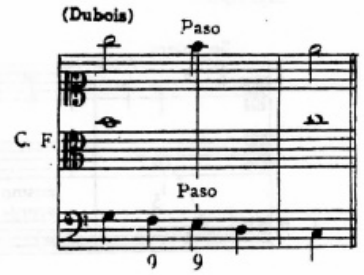
(1) Los encuentros disonantes que se dirigen hacia la 8ª deben considerarse como menos puros, pero sin embargo ellos fueron usados por Bach, sobre todo en la tercera combinación, donde serán admitidos sin reparo.

El caso contrario o sea cuando las negras saltan y las blancas proceden por grados conjuntos, se permite siempre que la tercera negra vuelva por arpegio sobre la primera:

Ejemplo:

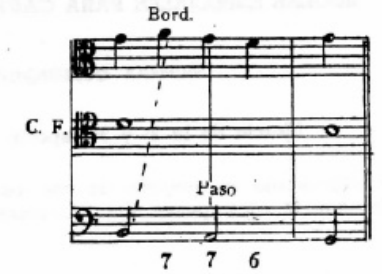


Encuentros disonantes por movimiento directo. — Se permiten en primer término cuando las dos notas que forman el encuentro disonante son de pasaje. Ejemplo:

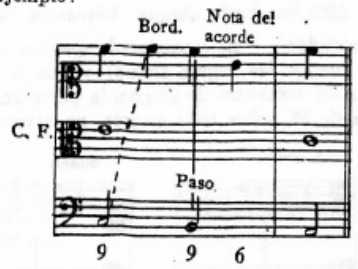


También pueden producirse precedidos por una *bordadura* lo que hace que dos 7as. o dos 9as. consecutivas sean fácilmente aceptables.

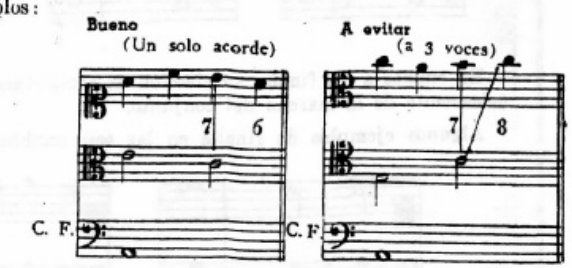
Ejemplo:



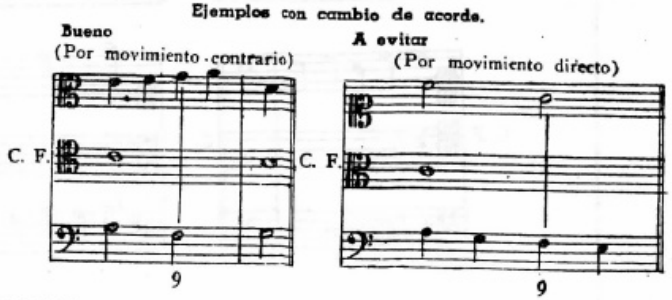
Este caso puede dar lugar a que las negras salten a una nota del acorde después del encuentro disonante y las blancas procedan por grados conjuntos. Ejemplo:



En general pueden aceptarse estos encuentros disonantes por movimiento directo, también cuando las blancas proceden por salto y la tercera negra tiene el carácter de apoyatura (tomada por grado conjunto), pero en este caso se evitará que una 7ª o 9ª se dirija hacia la 8ª. (1). Ejemplos:



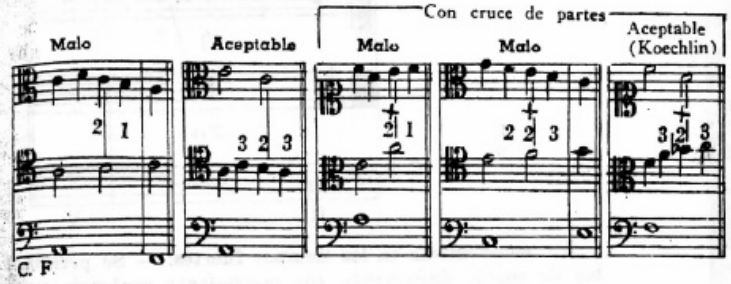
Este caso debe ser tratado con reserva (algunos autores lo prohiben) siempre que una nota extraña a la armonía coincida con un cambio de acorde. Ejemplos:



(1) A cuatro partes este caso puede ser empleado, pues la cuarta voz atenuará la dureza del pasaje.

Encuentros disonantes de segunda. — Estos encuentros deben evitarse toda vez que la segunda se dirija al unísono o también cuando se produzca en un cruce de partes precedida por otra segunda.

Ejemplos:



RESUMEN GENERAL SOBRE EL EMPLEO DE LOS ENCUENTROS DISONANTES. — Se permiten: (en general).

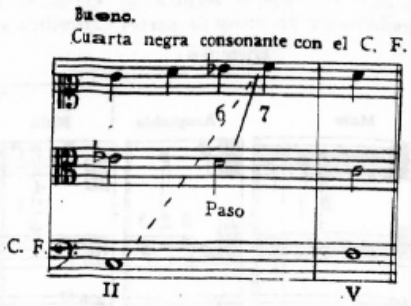
I. *Por movimiento contrario.*
- a) Cuando ambas partes proceden por grados conjuntos.
- b) „ las negras „ „ „
- c) „ „ blancas „ „ „ y siempre que la tercera negra vuelva por arpegio sobre la primera.

II. *Por movimiento directo.*
- a) Cuando las notas que forman el encuentro son ambas de pasaje.
- b) Cuando el encuentro va precedido por una bordadura
- c) Cuando la tercera negra tiene el carácter de apoyatura y siempre que no coincida con un cambio de acorde.

III. En ningún caso se permite regularmente el encuentro disonante constituído por una 2ª que va al unísono.

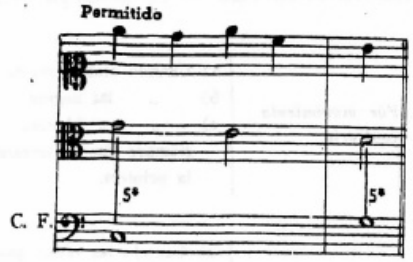
Como acabamos de ver los verdaderos encuentros disonantes se producen siempre entre la tercera negra y la segunda blanca simultáneamente, pero cuando la disonancia no tiene lugar entre estas dos notas no debe ser considerada como un encuentro disonante y en este caso puede ser aceptada aun por salto en la parte en negras, siempre que dicha parte con relación al C. F. proceda de acuerdo a las reglas que le son propias.

Ejemplo:

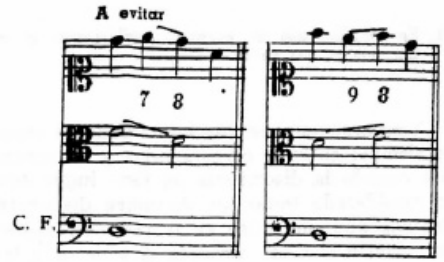


5as. consecutivas en los tiempos fuertes. — Se permiten aun sin cambio de acorde *únicamente por movimiento contrario* y siempre que no tengan lugar en las partes extremas.

Ejemplo:

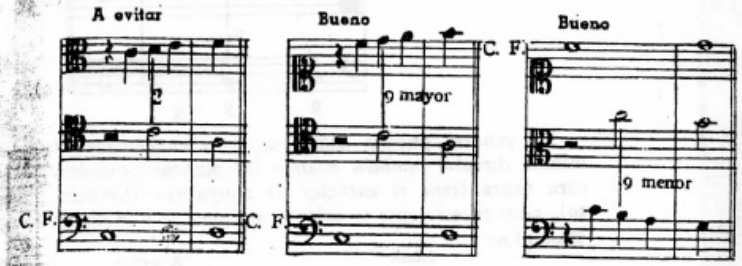


8as. directas precedidas por una 7ª o 9ª. — Evítese en lo posible las octavas producidas como en los siguientes ejemplos:



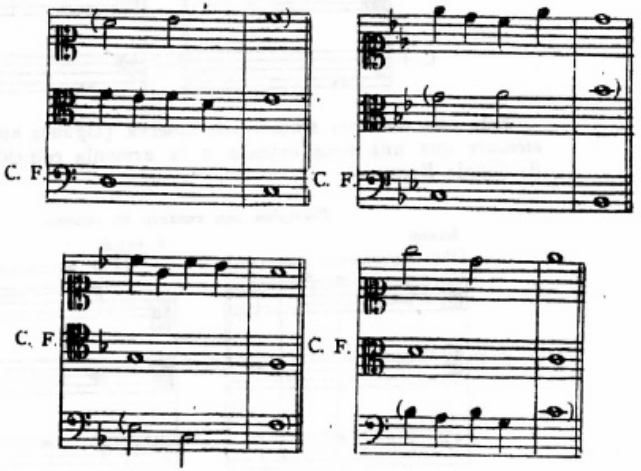
Muy raramente se encuentran en algunos autores casos de esta naturaleza, por lo regular ello se observa a cuatro o más voces y en mezclas muy difíciles donde alguna tolerancia podría ser tenida en cuenta.

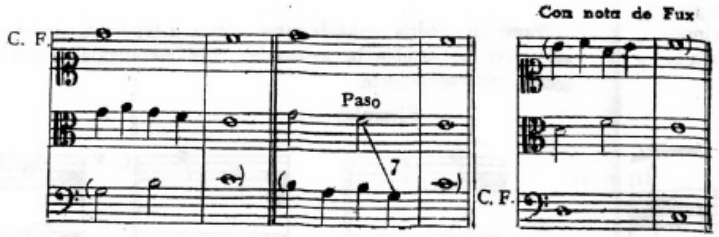
Entradas. — Se recomienda que las partes entren una después de la otra (mejor las negras antes) y que la entrada de las blancas no produzca un encuentro de 2ª con la parte en negras, pero si dicho encuentro fuera de 9ª, sobre todo mayor, no ofrece inconveniente alguno. Ejemplo:



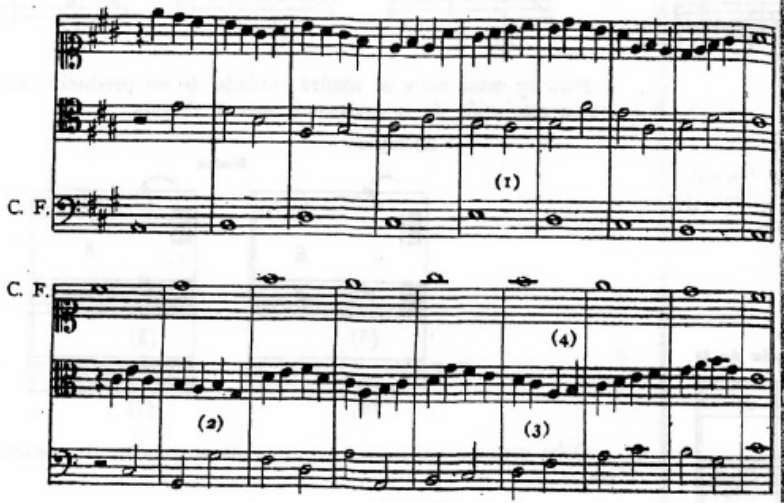
En cuanto a los finales su elección es completamente libre y depende únicamente de la marcha del conjunto.

Algunos ejemplos de finales en las seis combinaciones.

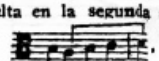




Ejemplos de contrapunto con mezcla de especies (1ª combinación).



(1) Nota de vuelta en la segunda especie.

(2) En lugar de  , lo cual evita una repetición melódica con el cuarto compás.

(3) Ejemplo de nota de Fux entre las negras y las blancas.

(4) La separación que resulta entre las dos partes superiores, en el desarrollo de este ejercicio, es frecuente a tres voces cuando el C. F. (soprano) se halla en la parte superior y el tono empleado es el de *do*; este caso se presenta con mucha frecuencia en las realizaciones de los autores modernos.

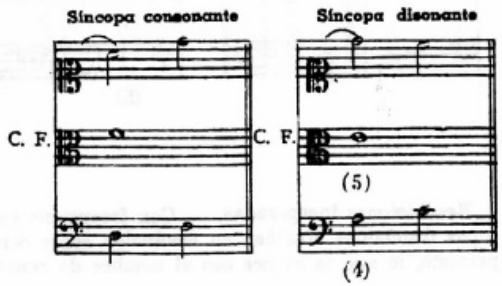
SEGUNDA COMBINACION

Mezcla de la 2ª y 4ª especie

Este contrapunto se compone de una voz que hace el C. F. y las otras dos que le contraponen simultáneamente una segunda y cuarta especie.

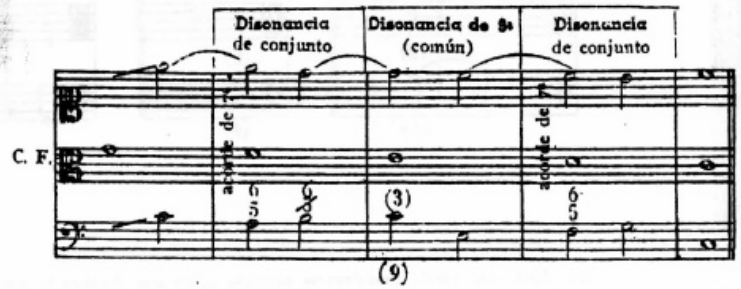
Pueden presentarse dos casos: 1º que la síncopa sea consonante y 2º que dicha síncopa sea disonante (lo cual ocurre con cierta frecuencia).

Ejemplos:

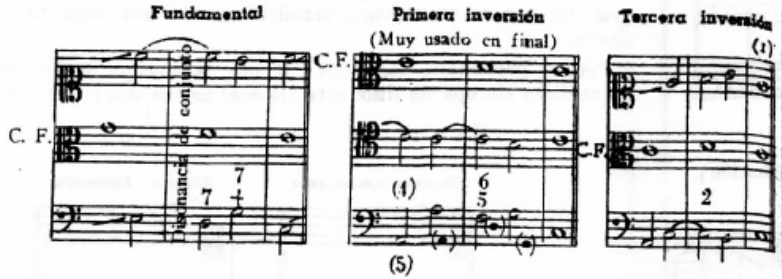


Cuando la síncopa es disonante también pueden tener lugar dos casos: que sea una disonancia común de 2ª, 4ª, 7ª o 9ª, tal cual se han empleado en la cuarta especie (simple), o bien que se trate de una disonancia de conjunto proveniente de un acorde de séptima.

Ejemplos:

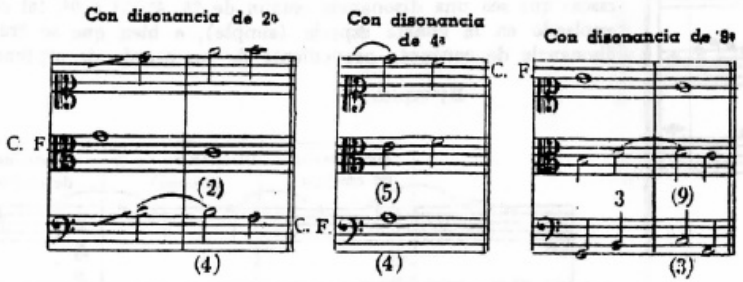


Como se acaba de ver, los acordes de séptima pueden ser empleados con gran eficacia tanto en estado fundamental como en su primera o tercera inversión, siempre que la 7ª esté debidamente preparada y resuelta. Algunos ejemplos:



Resoluciones inesperadas. — Con frecuencia suele suceder que las síncopas disonantes efectúen su resolución sobre otro acorde que no sea el previsto, lo que se conoce con el nombre de *resolución inesperada.*

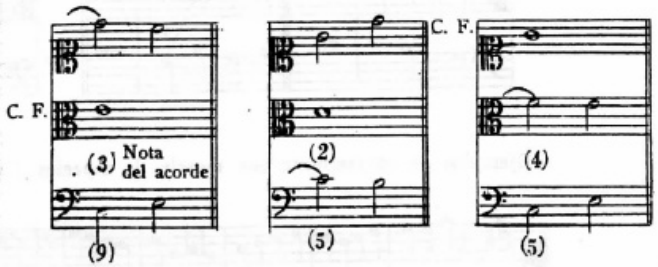
Ejemplos:



(1) Este caso puede considerarse también como una disonancia común con resolución inesperada.

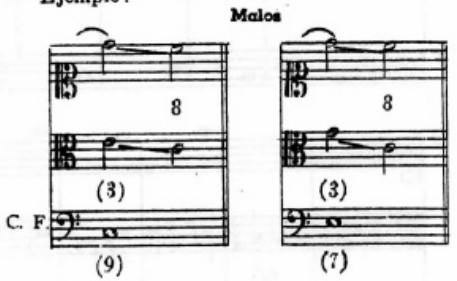
También podría considerarse como inesperada (aun cuando no lo sea, pues no cambia la armonía) una resolución sobre otra nota del acorde correspondiente.

Ejemplos:



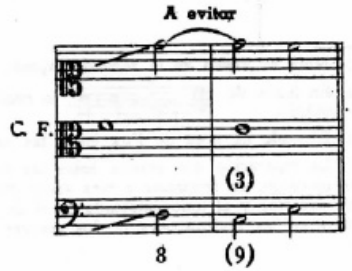
Pero en estos casos se tendrá cuidado de no producir conjuntamente con la resolución de la disonancia una 8ª directa.

Ejemplo:



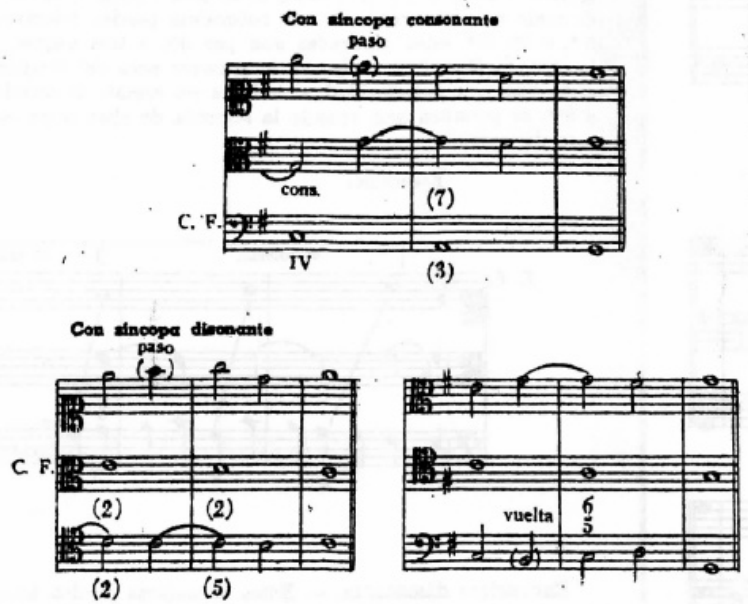
Debe evitarse así mismo que una disonancia de 9ª resulte preparada por la 8ª.

Ejemplo:



El empleo de disonancias de pasaje o notas de vuelta en la segunda blanca suelta, suele ser frecuente cuando se quiere obtener un movimiento conjunto en la segunda especie, lo cual sería imposible empleando únicamente consonancias; pero en este caso, en general, es conveniente usar el movimiento contrario cuando la síncopa es disonante.

Ejemplos: (1).

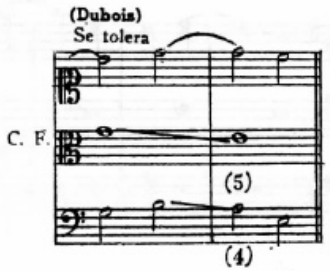


En esta mezcla puede tolerarse la 5ª directa entre las partes inferio-

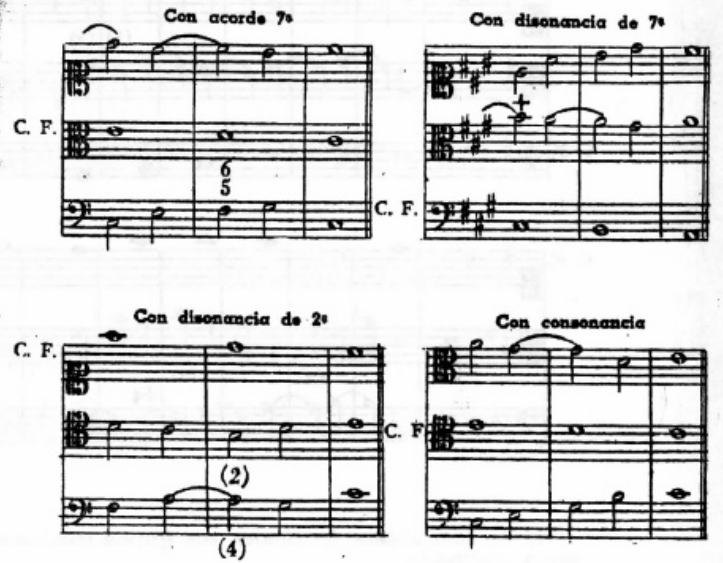
(1) Presentamos estos ejemplos en forma de final para su mejor comprensión, pero el caso puede producirse también en el transcurso.

res cuando cualquiera de ellas marche por grados conjuntos.

Ejemplo:

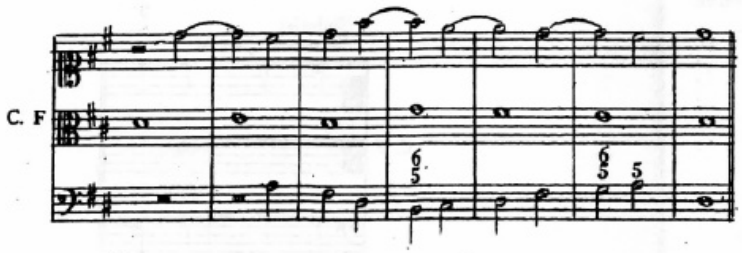


Ejemplos de otros tipos de finales.

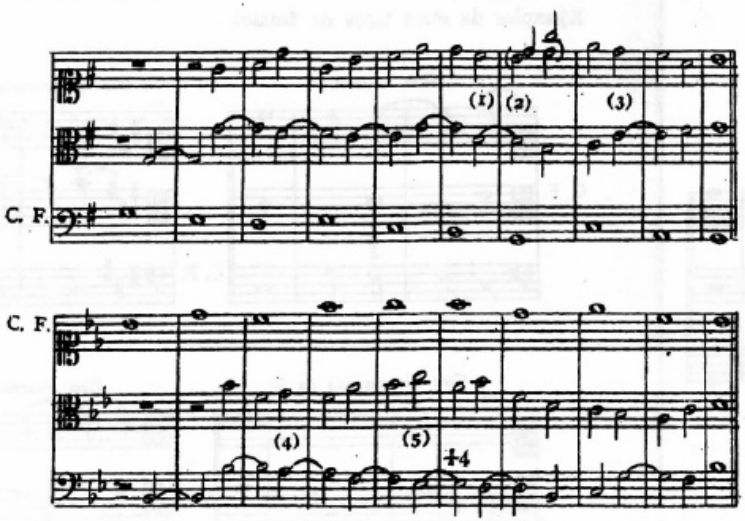


Ejemplos de contrapunto con mezcla de especies (2ª combinación)

I). Ejemplo con empleo de acorde de séptima. (1).



II). Ejemplos con empleo de notas de pasaje y de vuelta.



(1) Ver más adelante (5ª especie), este ejercicio transformado en florido de tercera combinación.

(1) Nota de pasaje o de vuelta (según la versión que se tome en cuenta) con síncopa consonante.

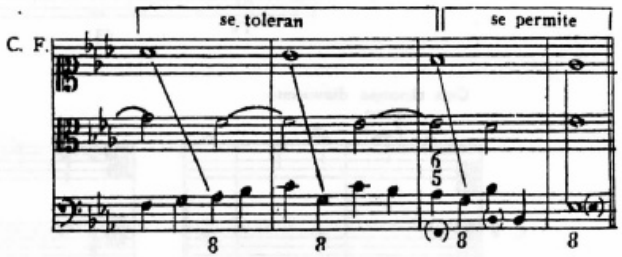
TERCERA COMBINACION

Mezcla de la 3ª y 4ª especie

Este contrapunto se compone de una voz que hace el C. F. y las otras dos que le contraponen simultáneamente una tercera y una cuarta especie.

En esta combinación puede admitirse alguna tolerancia en lo que se refiere a las 5as. y 8as. *entre la tercera especie (negras) y el C. F.*, de modo que los errores de esta naturaleza pueden tolerarse cuando las 5as. o las 8as. estén separadas aun por dos o tres negras, *siempre que la segunda 5ª u 8ª no caiga en la primera nota del compás;* pero como se ha visto con anterioridad, si hubiera un cambio de acorde dichas 5as. u 8as. se permiten aun cuando la segunda de ellas caiga en la primera nota del compás.

Ejemplos:



Encuentros disonantes. — Estos encuentros pueden tener lugar entre la tercera negra y la segunda blanca, debiendo ser tratados de acuerdo

(2) Las notas entre paréntesis dan una realización posible y más musical, pues en este caso (9ª menor) debe preferirse la nota de pasaje antes que la de vuelta, además los tiempos débiles de las síncopas no coinciden con sucesiones prohibidas; la elección de una u otra versión es de orden puramente convencional, y queda librada al criterio de cada uno.

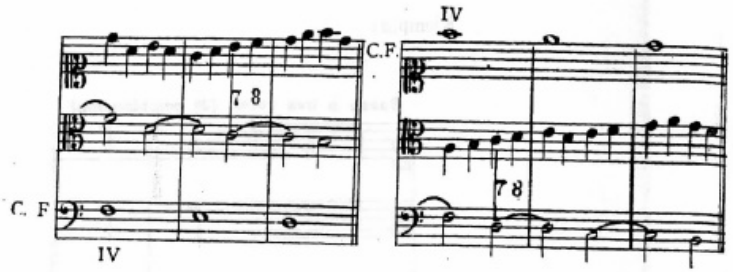
(3) Ejemplo de nota de pasaje con síncopa interrumpida.

(4) Nota de vuelta con síncopa disonante.

(5) Resolución inesperada.

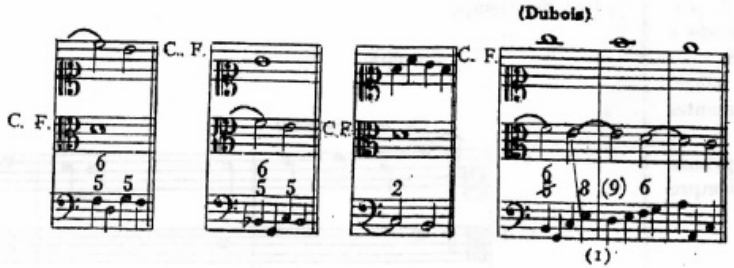
a las reglas ya indicadas en la primera combinación.

Ejemplos:



Del mismo modo que en la combinación anterior puede ser empleado el acorde de 7ª, siempre que dicha séptima se encuentre debidamente preparada y resuelta.

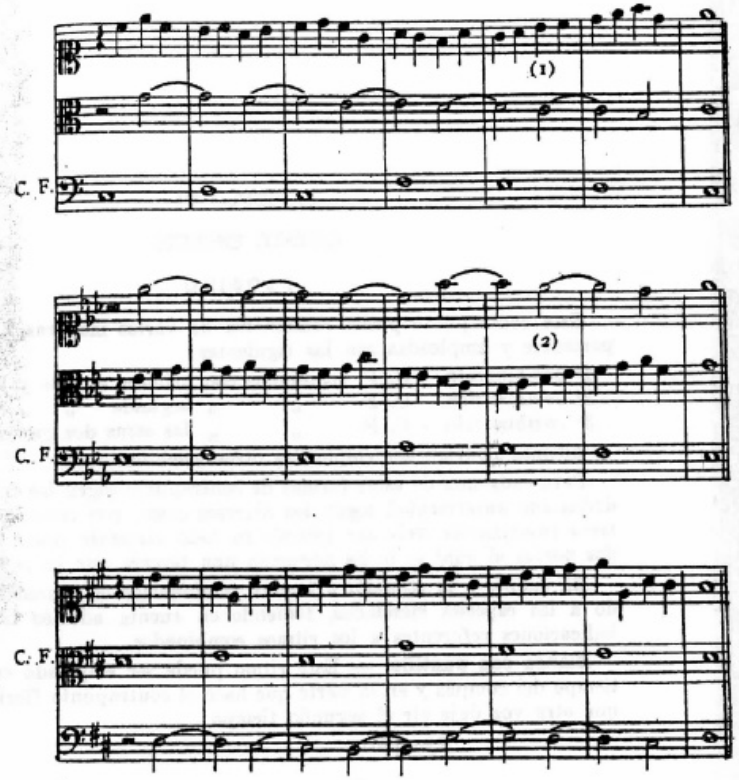
Ejemplos:



(1) Esta realización, en la cual a la disonancia ligada de 9ª le antecede una 8ª, puede practicarse excepcionalmente cuando como en el presente caso la resolución se efectúa sobre otra nota que no sea la 8ª, pero siempre que las partes procedan por movimiento contrario y conjunto.

En cambio, el empleo de la 5ª en casos análogos (cuando precede a una cuarta), suele presentarse con alguna frecuencia.

Ejemplos de contrapunto con mezcla de especies (3ª combinación).



(1) y (2) Encuentros disonantes que se dirigen hacia la 8ª; su empleo es frecuente en esta combinación ya sea el encuentro a distancia de 7ª o de 9ª.

CAPITULO VI

QUINTA ESPECIE

FLORIDO

Este contrapunto puede combinarse de varias maneras. Las más importantes y empleadas son las siguientes:

1ª *combinación*. - C. F. combinado con primera especie y florido.
2ª *combinación*. - C. F. „ „ segunda „ „ „
3ª *combinación*. - C. F. „ „ las otras dos partes en florido.

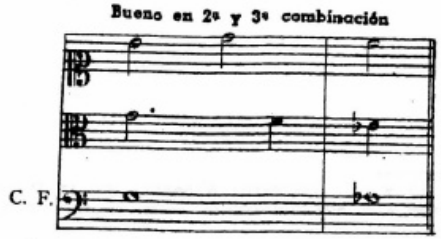
Además podrían ser empleadas otras combinaciones.

Para cada una de estas formas de contrapunto rigen las mismas reglas dadas con anterioridad según los diversos casos, por consiguiente *la primera combinación debe ser tratada en todo momento como un florido a dos partes* al cual se le ha agregado una tercera voz en redondas.

En cuanto a la *segunda y tercera combinación* se procederá de acuerdo a las especies mezcladas, teniendo en cuenta además las siguientes indicaciones referentes a los ritmos combinados.

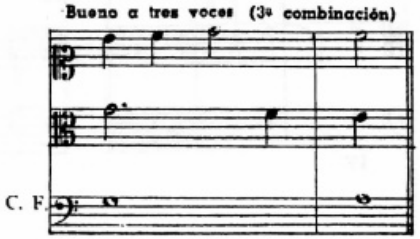
Blanca con puntillo. — Este ritmo puede ser empleado en el primer tiempo del compás y en la parte que hace el contrapunto florido, siempre que otra voz deje oír el segundo tiempo.

Ejemplo:



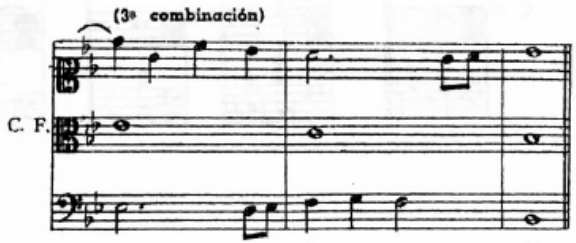
Dos negras y una blanca. — El ritmo de dos negras seguidas de una blanca no sincopada, puede usarse siempre que una tercera voz haga oír la cuarta negra dentro del compás.

Ejemplo:



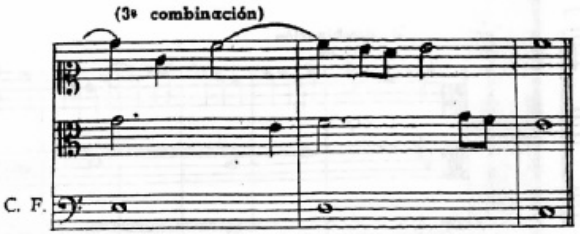
Empleo de corcheas. — Como se ha indicado a dos voces las corcheas deben ser empleadas con gran sobriedad y si es posible no poner más de dos en cada compás, las que deberán ir colocadas en la segunda mitad del tiempo.

Ejemplo:



Excepcionalmente y en el caso de emplear cuatro corcheas dentro de un mismo compás es mejor distribuirlas en dos partes distintas.

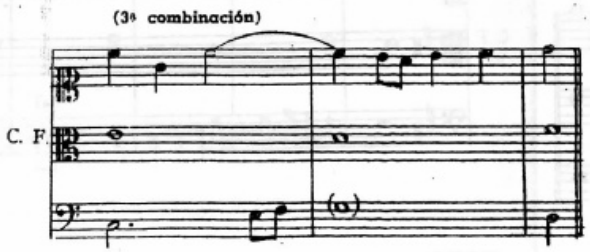
Ejemplo:



El empleo de cuatro corcheas seguidas en una misma voz es muy poco usado; por razones de estilo conviene abstenerse de emplear tal procedimiento en esta clase de ejercicios.

Empleo de la redonda en las partes floridas. — En la tercera combinación puede emplearse sólo alguna vez la redonda en una de las partes floridas, siempre que este procedimiento no se repita en el compás siguiente.

Ejemplo:



Excepcionalmente, podría emplearse la redonda en el penúltimo compás y en una de las partes floridas, lo que daría lugar a dos redondas consecutivas en el final.

Retardos. — Las disonancias preparadas pueden resolver en forma simple o variada como ya se ha indicado a dos voces.

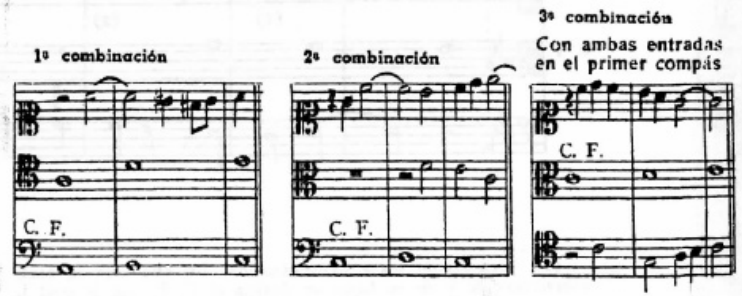
5as. y 8as. — En la primera combinación debe procederse de acuerdo a las reglas de las especies simples; para la segunda y también para la tercera combinación se tendrán en cuenta las reglas que han servido para las mezclas de especies, recordando que un cambio de acorde salva los errores de 5as. y 8as. no eminentemente consecutivas.

Las 5as. y 8as. directas también serán tratadas conforme a las reglas ya indicadas con anterioridad, pero en los casos difíciles y siempre que no tengan lugar en las partes extremas, puede permitirse alguna tolerancia en el caso de que cualquiera de las voces proceda por grados conjuntos.

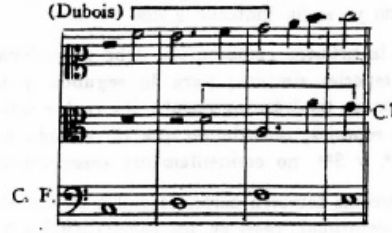
Entradas. — La manera de comenzar esta clase de contrapunto depende de la fantasía y del gusto del compositor. Deben preferirse las entradas sucesivas sobre todo en la segunda y tercera combinación; en la primera combinación el C. F. y el contrapunto en redondas pueden comenzar simultáneamente.

Es un recurso de buen gusto e ingenio el usar las imitaciones entre las partes del contrapunto florido, especialmente en las entradas de la tercera combinación; estas imitaciones que pueden ser únicamente rítmicas, no están sujetas a ninguna regla especial en este contrapunto simple y su uso no es obligatorio.

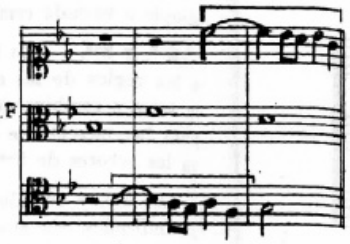
Ejemplos de diversos tipos de entradas:



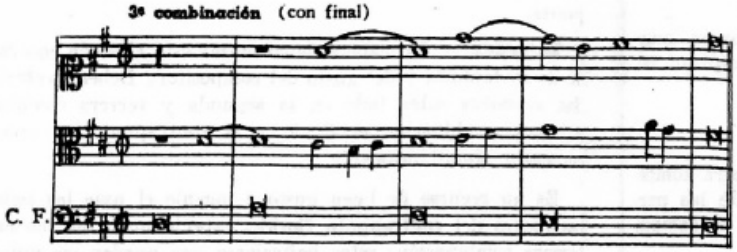
3ª combinación Con las entradas en distintos compases e imitación rítmica. (Dubois)



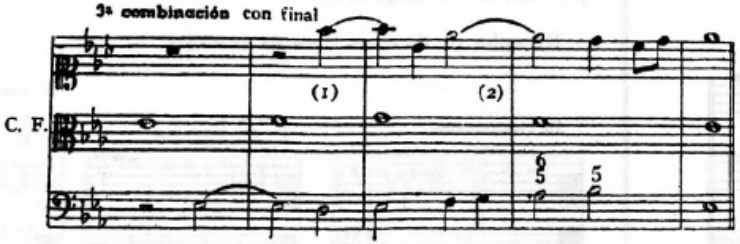
3ª combinación



3ª combinación (con final)



3ª combinación con final

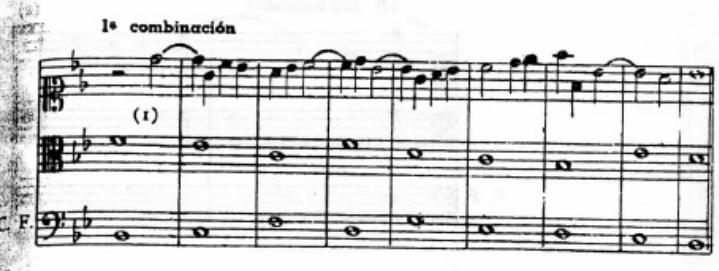


(1) Ejemplo de sexta sobreentendida. En este caso la sexta queda fácilmente sobreentendida y en su lugar se duplica el C. F. con lo cual la disonancia queda sin verdadera nota acompañante.

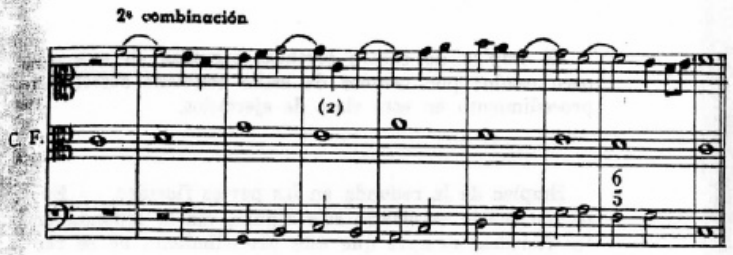
(2) La resolución de la disonancia de novena prepara a su vez a la séptima del acorde homónimo que se produce a continuación.

Ejemplos de contrapunto florido en sus tres combinaciones.

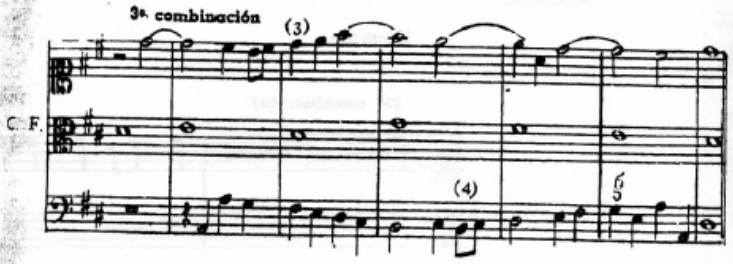
1ª combinación



2ª combinación



3ª combinación



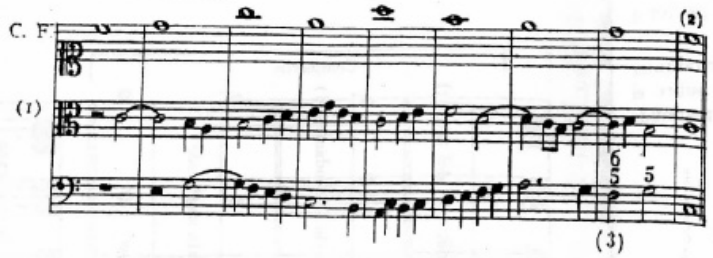
(1) Entrada en tercera conforme a las reglas de la cuarta especie a tres voces.

(2) El movimiento contrario que provoca la variante en la resolución de la disonancia hace posible el empleo de la nota de pasaje en la segunda blanca suelta, lo cual no habría sido del todo correcto sin dicha variante a causa del movimiento directo que se hubiera producido.

(3) Este ejercicio constituye una transformación de aquél presentado en la segunda combinación de mezclas de especies. El procedimiento seguido es de gran utilidad para que el alumno se familiarice con los ritmos compensados.

(4) Las dos corcheas en este caso corresponden a una variante de la blanca.

3ª combinación



(1) Esta melodía puede darse también el tenor; como se ha visto con anterioridad, la separación resultante en las partes superiores es muy frecuente a tres voces, sobre todo cuando el C. F. está en la parte superior (soprano) y el tono empleado es el de *do*.

(2) Octava directa tolerada en el final (ver reglas de cuarta especie a tres voces).

(3) Empleo del acorde de séptima.

CAPITULO VII

CONTRAPUNTO SIMPLE A CUATRO PARTES EN ESTILO VOCAL CLASICO

PRIMERA ESPECIE

NOTA CONTRA NOTA

Al igual que en los casos anteriores este contrapunto se compone de una voz que hace el C. F. y las otras tres que le contraponen figuras iguales a las de aquél, de tal modo que en este caso interviene completo el cuarteto vocal de voces mixtas, y su práctica adquiere por lo tanto la mayor importancia.

Como la severidad de las reglas está en razón inversa al número de partes, resulta que a medida que las dificultades aumentan disminuye la rigidez de dichas reglas y el uso de algunas pequeñas licencias se hace indispensable en beneficio de una buena línea melódica.

Acordes empleados. — Los acordes a emplear serán los mismos que se han usado a tres partes (1), pero en este caso el agregado de una nueva voz trae consigo la duplicación de uno o más de sus sonidos según que el acorde se halle en forma completa o incompleta.

Si es posible es mejor tener el acorde completo (con un sonido duplicado); en ciertas circunstancias también puede estar incompleto (con dos sonidos duplicados), y en último caso hasta podría quedar triplicada alguna de las partes.

Para la supresión o duplicación de los sonidos de un acorde perfecto síganse las reglas ya indicadas a tres voces, pero teniendo presente que en gran parte la elección de estas duplicaciones o supresiones depende de la línea melódica del conjunto.

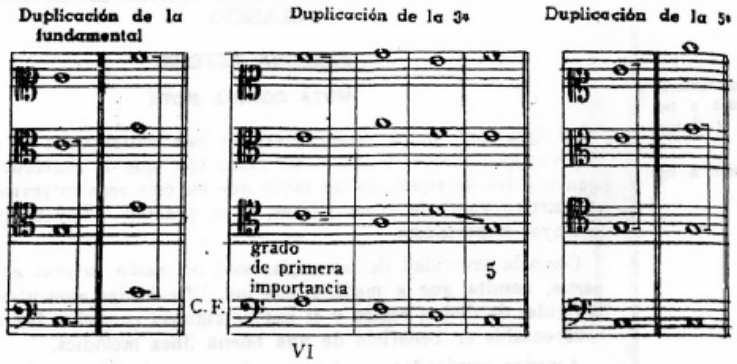
(1) Algunos autores modernos admiten también el empleo de acordes de séptima.

El principio y el final pueden presentar el acorde en forma completa o incompleta (aun sin tercera), si la buena disposición de las partes o la melodía lo exigieran.

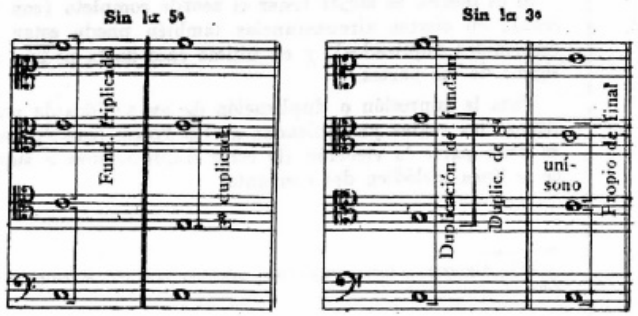
Por lo que se refiere al *acorde de sexta* recordaremos que cualquier sonido puede ser duplicado, incluso el bajo del acorde colocado sobre el segundo, tercero o sexto grado, siempre que dicha duplicación responda a una buena línea melódica.

Ejemplos de duplicación de sonidos.

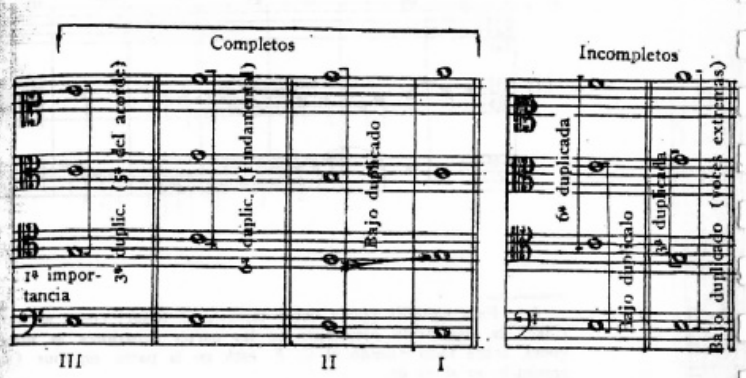
I. **Acordes en estado fundamental.** (Completos).



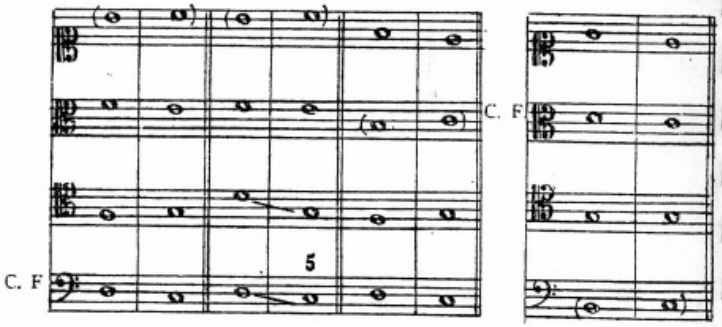
Incompletos.



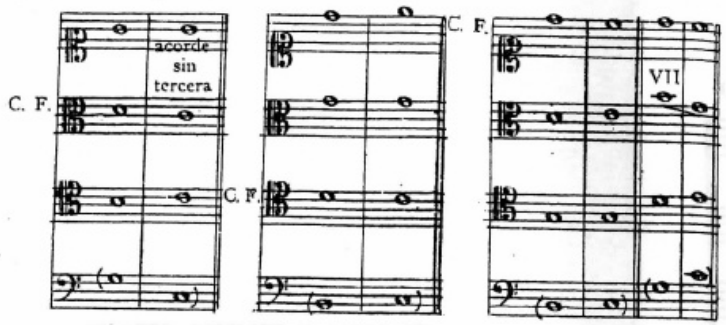
II. **Acordes de sexta.**



El penúltimo compás debe llevar siempre el acorde completo.
Ejemplos de finales con penúltimo compás. (1).

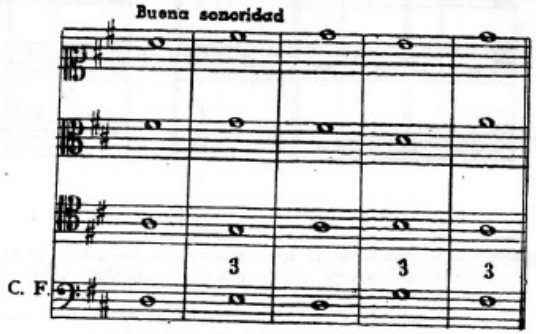


(1) La elección del final es completamente libre y depende de la marcha del conjunto.



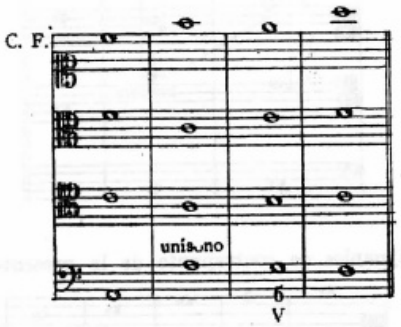
Separación recíproca de las voces. — Al respecto no puede darse una regla fija. Como regla general puede establecerse lo siguiente: las partes entre sí deben mantenerse a una distancia conveniente, ni muy separadas ni muy próximas, pero la elasticidad de esta regla es tal que sólo puede tenerse en cuenta en forma empírica. Sin embargo, es bueno tener presente que *en el caso de que el bajo se encuentre en una tesitura muy grave* no conviene aproximarlo demasiado (intervalo de 3ª) a la voz de tenor *durante muchos compases seguidos*, pues ello daría lugar a una sonoridad apagada, lo cual no ocurre cuando el bajo se halla en una tesitura media o aguda, en cuyo caso se obtiene una buena sonoridad.

Ejemplo:



Unísono. — En el transcurso puede tolerarse el unísono pero *con reserva* y siempre que tenga lugar entre el tenor y el bajo únicamente (1). En algunos casos, si conviene a la marcha de las voces, puede salirse de él aun por movimiento directo, sobre todo cuando tiene lugar en el primer compás.

Ejemplo de unísono empleado en el transcurso.



Recordamos que al principio y al final se permite el unísono entre cualquiera de las voces.

5as. y 8as. — *Las* 5as. y 8as. consecutivas siguen siendo estrictamente prohibidas, pero en casos excepcionales y con reserva, podrían tolerarse dos 5as. (las 8as. no) *sólo por movimiento contrario*, en las tres partes superiores entre sí o en las dos partes centrales con relación al bajo.

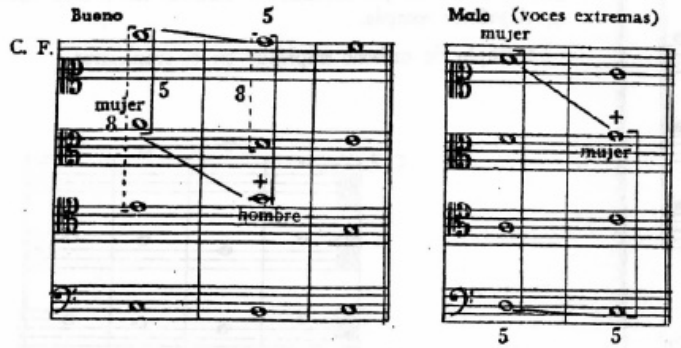
Por lo que se refiere a las 5as. y 8as. directas diremos que también se prohiben en el caso de que se hallen en las partes extremas; en cuanto a aquellas que se producen entre las partes centrales, o bien entre una parte central y otra extrema, se permiten de acuerdo a las reglas de la armonía y aun cuando cualquiera de ambas partes proceda por grados conjuntos.

5as. y 8as. por cruce. — A partir de cuatro partes se toleran, siempre

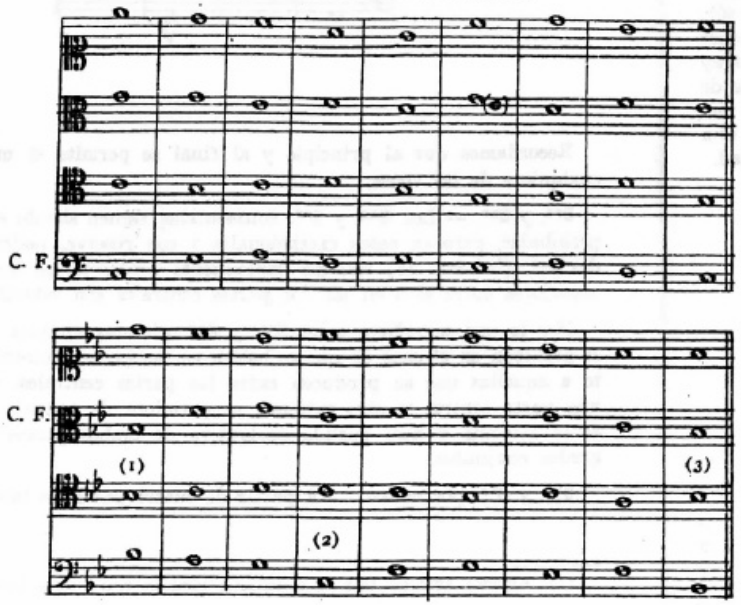
(1) Algunos autores toleran el unísono también entre otras voces.

que tengan lugar con voces de distinta naturaleza y no se produzcan en partes extremas.

Ejemplos:



Ejemplos de contrapunto de la presente especie.



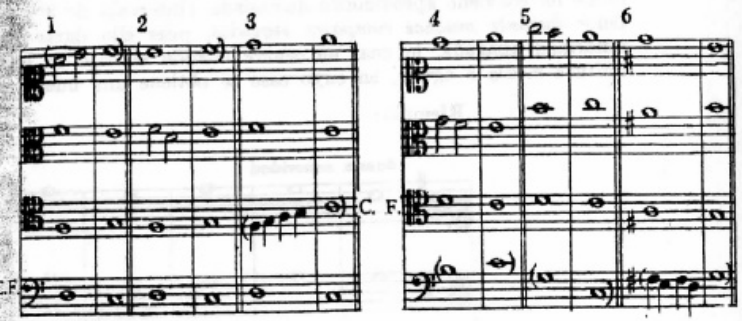
(1) Salida del unísono por movimiento directo.
(2) Ejemplo de bajo triplicado (grado de segunda importancia); este procedimiento debe emplearse de preferencia sobre un grado de primera importancia, pero si conviene al conjunto puede practicarse también sobre otro grado como en el presente caso.
(3) Ejemplo de final sin tercera y fundamental triplicada; el caso se observa algunas veces en los autores clásicos (Cherubini).

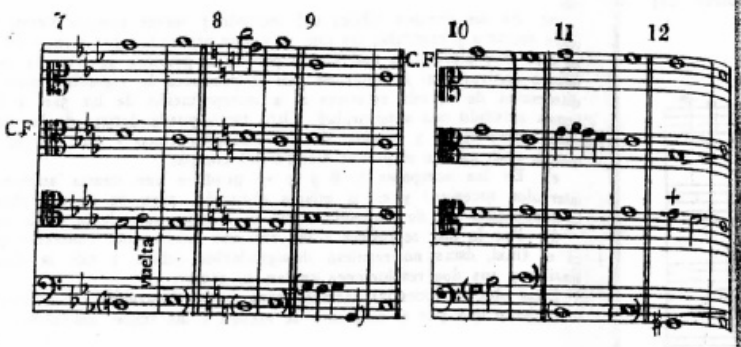
SEGUNDA Y TERCERA ESPECIE

Para esta clase de contrapunto se tendrán en cuenta las reglas indicadas con anterioridad según las respectivas especies.

Son posibles doce combinaciones las que se obtendrán con la disposición alternada de las partes del contrapunto y colocando el C. F. tres veces en cada voz.

Ejemplos de finales en las doce combinaciones posibles: (1).

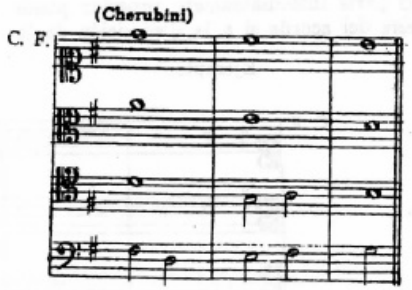




A partir de cuatro partes puede tolerarse alguna vez más de tres 3as. seguidas en beneficio de la línea melódica, como así mismo, si a la buena disposición de las voces conviene, la parte que hace el contrapunto podrá excepcionalmente comenzar con 3ª. (Véase el ejercicio modelo tomado de T. Dubois).

En casos especiales o para salvar alguna dificultad pueden ponerse dos blancas en una de las partes en redondas (2ª especie).

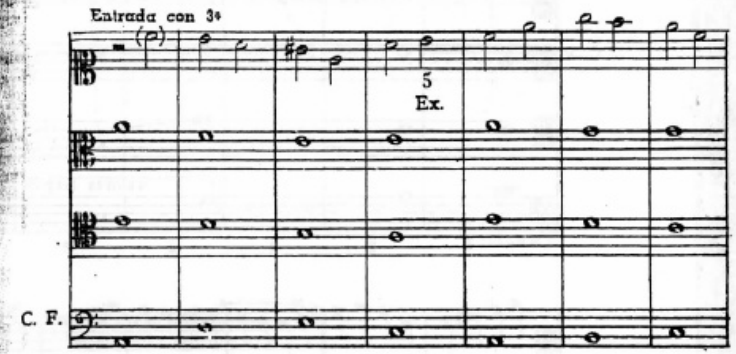
Ejemplo:

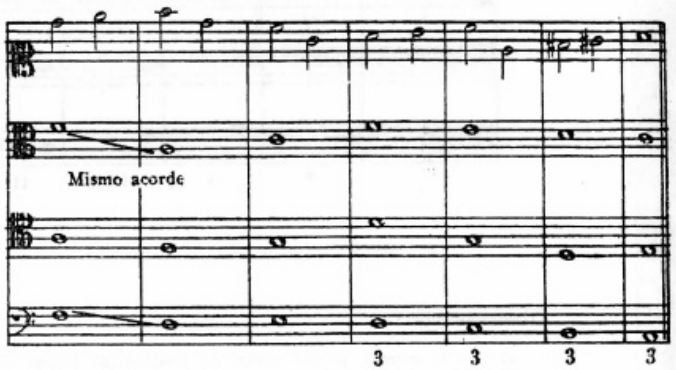


(1) Para los finales con retardos véase la 4ª especie.

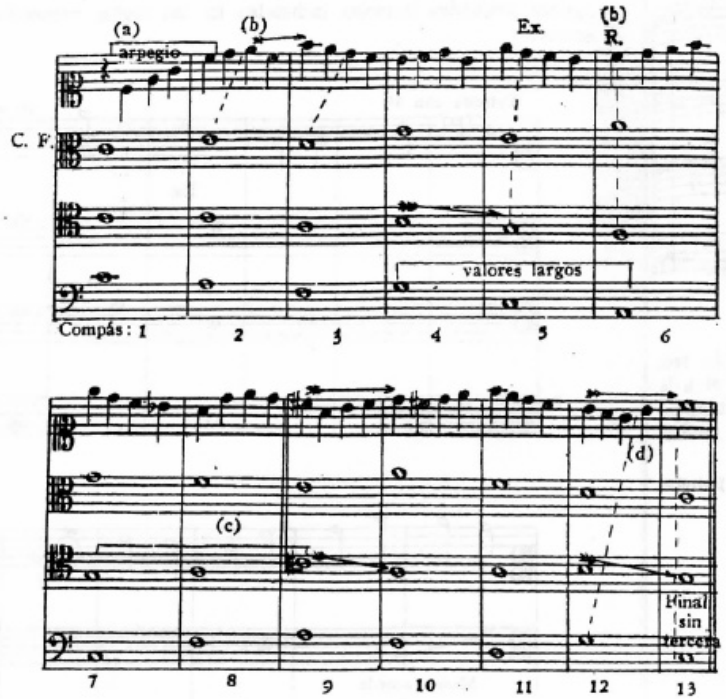
Ejemplos de contrapunto de las especies que acabamos de indicar.

Modelo de T. Dubois en el que se encuentran puestas en práctica algunas pequeñas licencias indicadas en las reglas respectivas de esta especie.





Ejemplo de Cherubini, el cual nos ofrece varias observaciones del mayor interés.



Observaciones:

a) En la entrada de las negras se produce un acorde arpegiado entre cuatro sonidos, pero debe observarse que el último de ellos coincide con un cambio de acorde; sin embargo aconsejamos no usar este tipo de entrada.

b) En los tiempos débiles del segundo y tercer compás tienen lugar dos 8as. entre soprano y contralto, las que se hallan separadas por menos de cuatro negras; en este caso pierden su mal efecto porque la primera de ellas se dirige por movimiento contrario al *fa* antes de que se produzca la segunda. Esta es una de las diferencias de escuela relativas a la interpretación de las 5as. y 8as. a que nos hemos referido con anterioridad. Otro tanto puede decirse de las 5as. que se producen entre tenor y soprano de los compases cinco y seis, donde la segunda 5ª, que es real, cae en el primer tiempo del compás.

c) En los compases 7, 8 y 9 se produce una cuarta aumentada entre dos intervalos sucesivos y en la misma dirección, pero su dureza desaparece porque la duplicación del *do sostenido* sigue su marcha ascendente en la voz de soprano.

d) Por lo que se refiere a las 8as. por movimiento contrario que se observan en el final, éstas no resultan desagradables debido a que la duplicación de la sensible y sus dos resoluciones anulan su efecto.

Estas observaciones las hacemos para mayor ilustración del alumno, pero creemos conveniente que por el momento se atenga a las reglas indicadas.

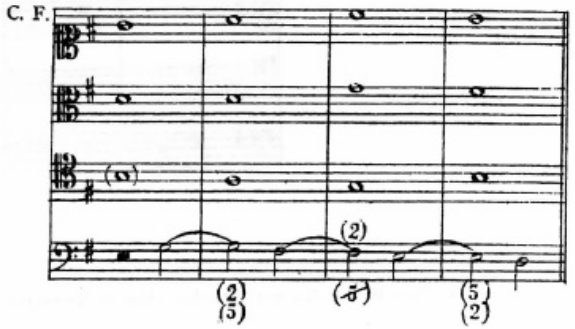
CUARTA ESPECIE

SINCOPAS

Además de las reglas propias de esta clase de contrapunto ya estudiadas con anterioridad, debe tenerse presente lo que a continuación se indica:

Cuando el contrapunto en síncopas se encuentra en la parte inferior, la parte inmediatamente superior puede comenzar también con la tercera del acorde si a la disposición de las voces conviene.

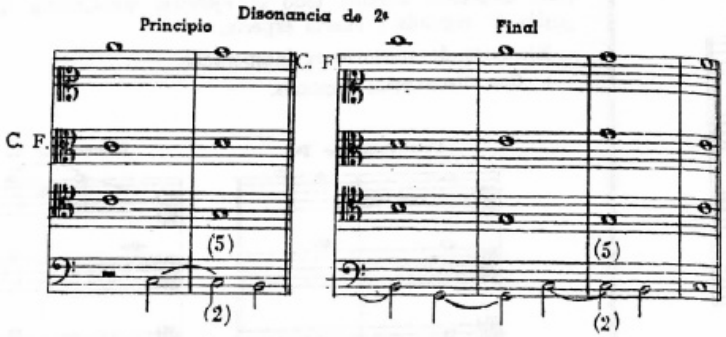
Ejemplo:



Por lo que a los acordes se refiere, debe hacerse lo posible para que ellos se encuentren siempre completos, ya sea la síncopa consonante o bien disonante; sin embargo si a la melodía conviene o también para evitar algún error grave, dichos acordes pueden resultar así mismo incompletos.

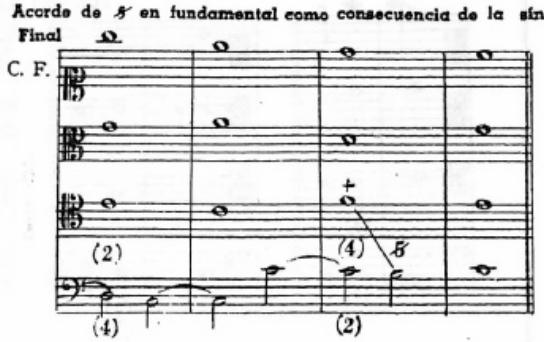
En cuanto a las disonancias y sus notas acompañantes, serán empleadas como a tres voces.

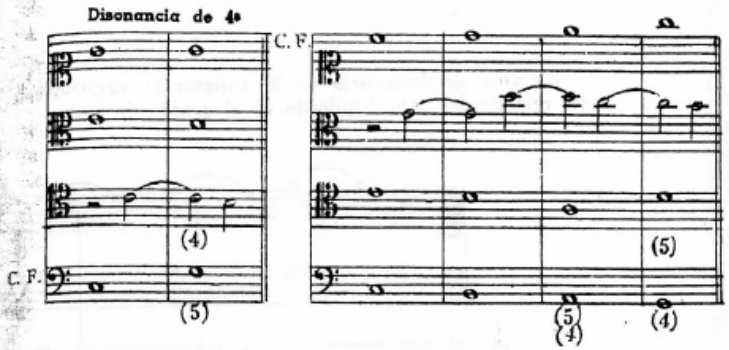
Ejemplos:

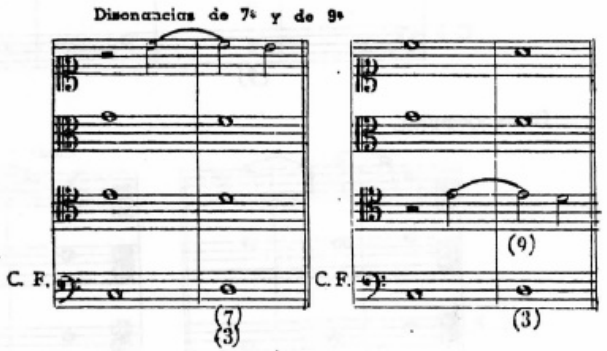


Debe recordarse que el acorde de 5ª disminuída en estado fundamental puede ser empleado como consecuencia de una síncopa, siempre que a continuación se resuelva dicho acorde; por esta razón su uso es más propio del final que del transcurso, a no ser que se quiera cortar la síncopa.

Ejemplo:



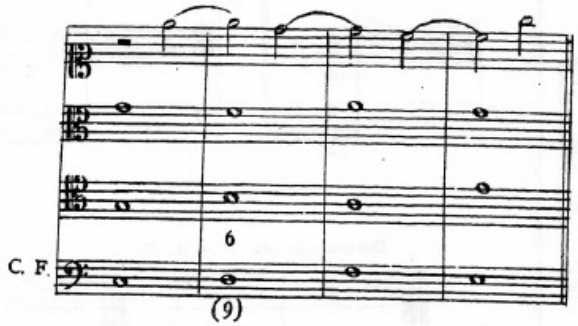




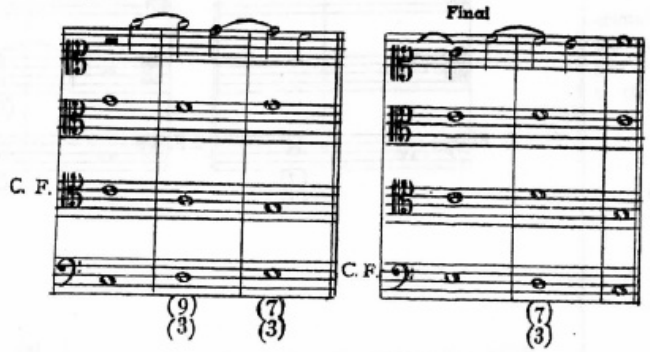
NOTA. - Convencionalmente el autor usa este cifrado $\binom{5}{4}$, el cual debe ser interpretado de la siguiente manera: el (5) corresponde al intervalo que forman las voces extremas y el (4) a aquél formado entre el bajo y contralto. En cuanto al cifrado colocado en la parte superior (fuera del pentagrama) debe interpretarse como perteneciente al intervalo formado por las voces de soprano y tenor.

Para mayor número de partes se procederá con un criterio análogo.

Ejemplo de disonancia de 9ª (aparente) empleada como resultante del retardo del bajo duplicado en el acorde de sexta.



Otros ejemplos:

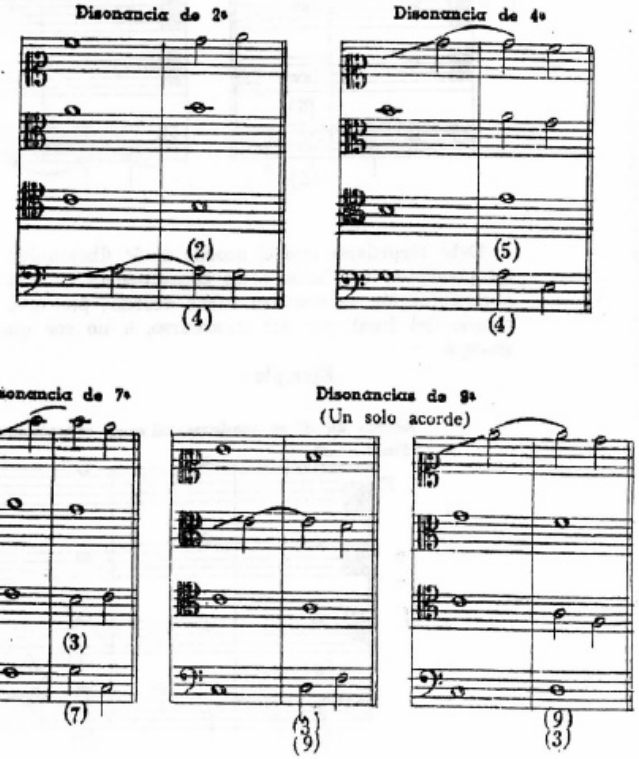


Las disonancias que acabamos de indicar pertenecen todas a la especie simple y por lo tanto establecen siempre un solo acorde por compás. A continuación se verá como con el empleo de acordes de 7ª o también con el de dos blancas sueltas se pueden obtener algunas veces dos acordes lo que da lugar, en este último caso, a las resoluciones inesperadas.

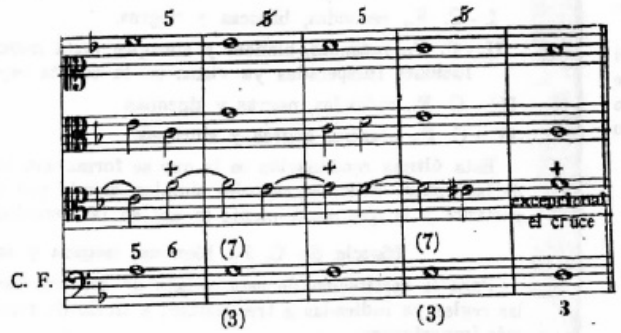
Este procedimiento puede ser usado así mismo en la especie simple cuando se trate de salvar alguna dificultad. Si dicho procedimiento fuera empleado durante todo el ejercicio constituiría una verdadera mezcla de segunda y cuarta especie.

Ejemplos de resoluciones inesperadas.

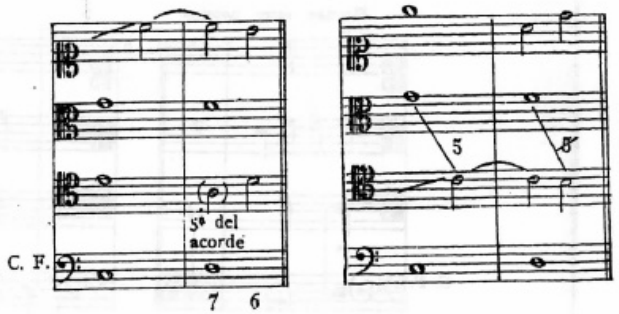
I. **Con disonancias comunes.**



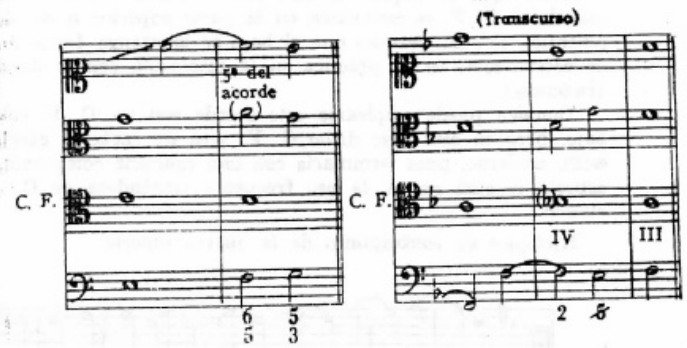
Ejemplo de Fux (1660-1741) usado como especie simple. (1).



II. **Con acordes de séptima.** (Disonancias de 7ª y de 2ª).

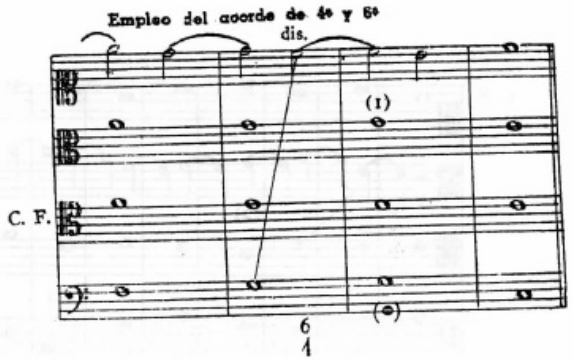


(1) Nótese que las 5as. de los tiempos débiles alternan las justas con las disminuídas.



Acorde de cuarta y sexta. — Lo mismo que a tres voces, este acorde puede ser empleado en la cadencia final como retardo, en cuyo caso resulta una disonancia en tiempo débil; a su vez esta disonancia prepara a la que le sigue.

Ejemplo:

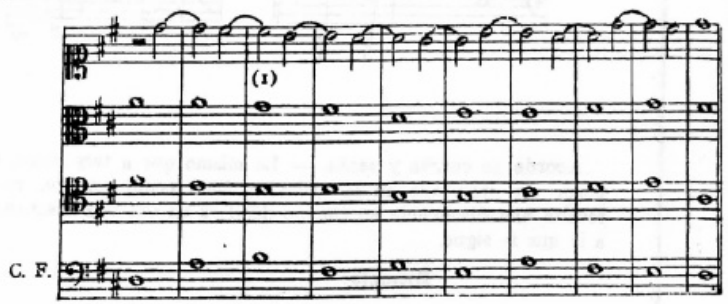


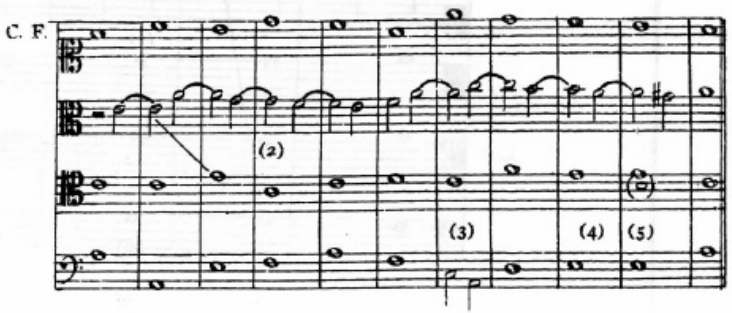
(1) Excepcionalmente pueden repetirse en este caso las notas en dos partes a la vez.

Nótese que el empleo de este acorde (usado como retardo) se hace cuando el C. F. se encuentra en la parte superior o en alguna de las centrales, lo cual permite que el bajo se mantenga firme o dé un salto de octava como es de práctica en la resolución común de dicho acorde (cadencia).

También puede emplearse este acorde con un C. F. colocado en el bajo, pero en este caso dicho C. F. será de carácter excepcional o de estilo moderno, pues terminaría con una cadencia compuesta de segundo aspecto lo cual no es de uso frecuente tratándose de C. F. de estilo clásico.

Ejemplos de contrapunto de la cuarta especie.





(1) y (2) Síncopas del bajo duplicado en el acorde de sexta (9ª aparente).
(3) Empleo de dos blancas en la parte en redondas; esta licencia es usada por

MEZCLAS DE ESPECIES

Pueden tener lugar varias combinaciones, como ser:

I. - C. F., redondas, blancas y negras.

II. - C. F., redondas, blancas y síncopas (esta mezcla origina las resoluciones inesperadas ya vistas en la cuarta especie).

III. - C. F., redondas, negras y síncopas.

IV. - C. F., blancas, negras y síncopas.

Esta última combinación es la que se forma con la mezcla simultánea de las cuatro primeras especies simples, siendo por lo tanto la más importante y la que comunmente se usa en las escuelas de contrapunto

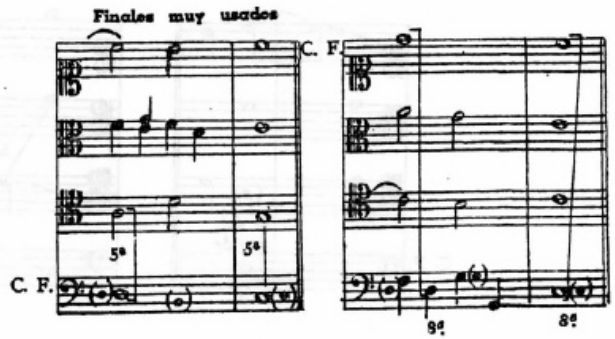
Mezcla de C. F., blancas, negras y síncopas

Para la realización de esta mezcla de especies basta tener en cuenta las reglas ya indicadas a tres partes; a título de resumen recordamos las más importantes:

a) Cada parte debe estar de acuerdo a sus reglas propias (comprendidas las tolerancias para 5as. y 8as.).

b) Las 5as. reales y las 8as., separadas por un cambio de acorde no se toman en cuenta.

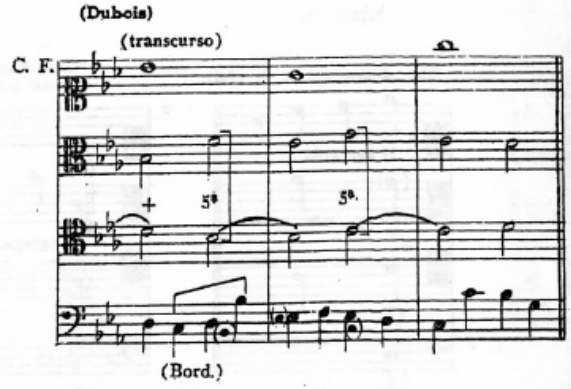
Ejemplos:



todos los contrapuntistas en el caso de que se quiera salvar alguna dificultad.

(4) Acorde de cuarta y sexta empleado como retardo en la cadencia final.

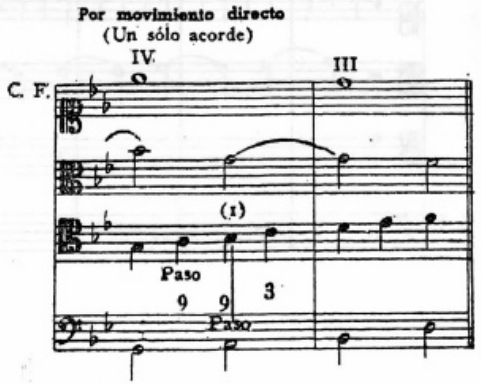
(5) Esta repetición de notas en dos partes a la vez se tolera en esta clase de cadencia; sin embargo tal procedimiento puede ser fácilmente evitado poniendo el *si* en lugar del *mi*.



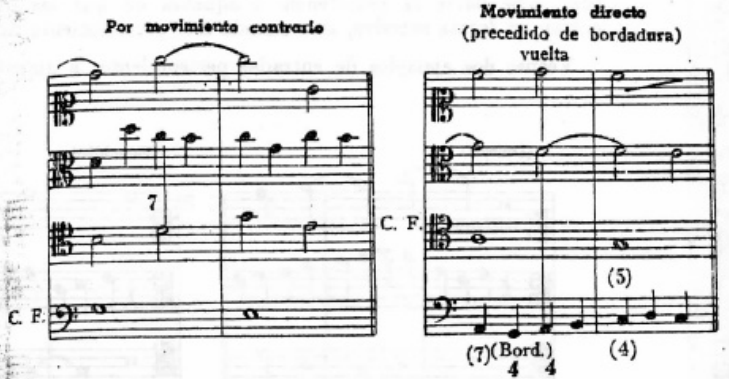
c) Tampoco se toman en cuenta las 5as. y 8as. (aun sin cambio de acorde) cuando están separadas por dos o tres negras, siempre que la segunda de dichas 5as. u 8as. no caiga sobre la primera negra del compás.

d) Los encuentros disonantes pueden ser empleados de acuerdo a las reglas ya establecidas a tres voces.

Ejemplos de algunos encuentros disonantes producidos entre la tercera negra y la segunda blanca suelta.

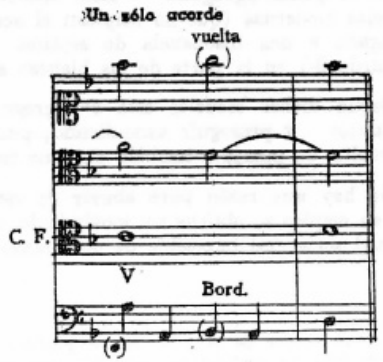


(1) El *si* bemol en este caso actúa *como si fuera* de pasaje, pero en realidad es una nota del acorde; la nota de pasaje es el *la* de la segunda especie.



Como la tercera negra puede ser una nota de pasaje o una bordadura, y a su vez la segunda blanca suelta también puede ser una nota de pasaje o de vuelta, resulta de ello que son innumerables los casos en que el segundo tiempo puede encontrarse en relación disonante (escuela moderna).

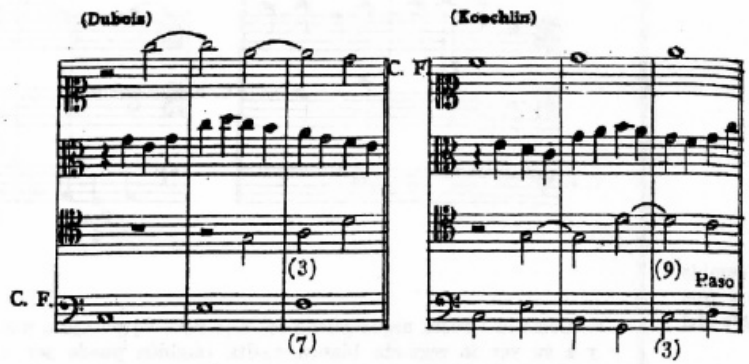
Ejemplo:



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

Entradas. — Las entradas pueden hacerse a gusto del compositor pero debe darse la preferencia a aquellas en que las diversas voces entran en forma sucesiva, aun cuando este procedimiento no es de rigor.

Véanse dos ejemplos de entradas pertenecientes a autores modernos:



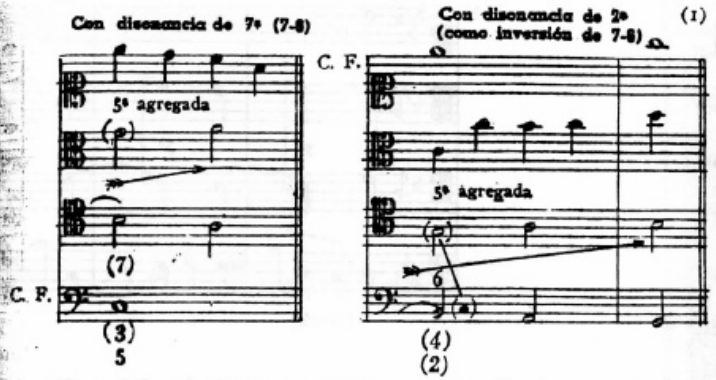
De la quinta agregada. — Esta denominación suele darse en algunas escuelas modernas (que no emplean el acorde de 7ª) al intervalo de 5ª agregado a una disonancia de séptima (retardo 7-6) o su inversión (retardo 2-) en la parte de las blancas sueltas. (1).

Según dichas escuelas esta 5ª agregada debe proceder por grados conjuntos y proseguir ascendiendo; puede ir precedida por una nota de vuelta, de pasaje o también por una nota real.

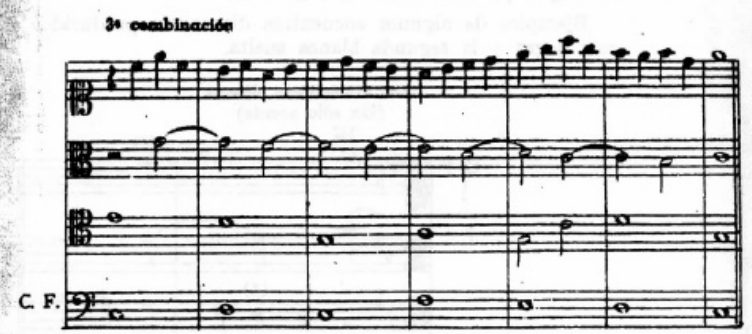
No hay una razón para abusar de este procedimiento, sin embargo con su empleo se obtiene un movimiento conjunto de las blancas sueltas lo cual sería casi imposible de otra manera.

(1) El acorde de séptima que se produce con el agregado de la quinta no siempre debe ser considerado como tal, pues en realidad algunas veces sólo lo es en forma aparente, por lo tanto no debe confundirse esta quinta agregada con la quinta que integra un verdadero acorde de séptima, la cual puede proceder más libremente (escuela clásica).

Ejemplos:

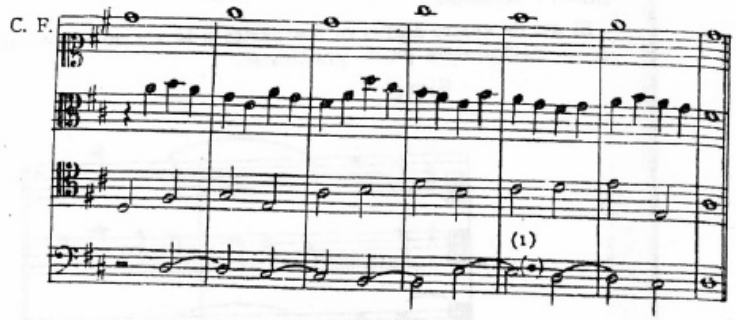


Ejemplos de contrapunto con mezcla de especies.

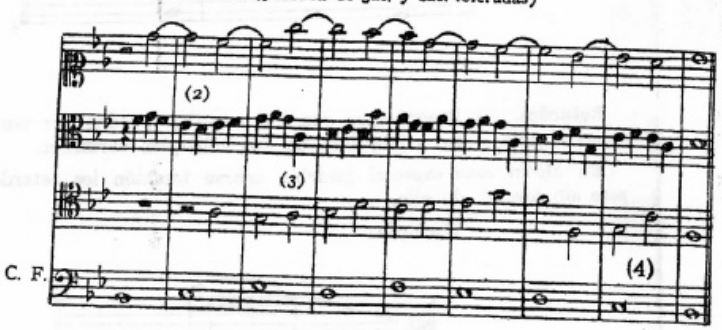


(1) Nótese que en este caso de inversión (2-) se trata de la 5ª considerada con respecto al bajo de 7-6.

4ª combinación



4ª combinación (práctica de 5as. y 8as. toleradas)



(1) Ejemplo de 5ª agregada.
(2) Síncopa del bajo duplicado en el acorde de sexta.
(3) Encuentro disonante precedido de bordadura; las negras saltan a una nota del acorde después de producirse el encuentro y las blancas proceden por grados conjuntos (ver este caso en las reglas respectivas dadas para tres voces).
(4) Quintas en tiempos fuertes, separadas por un cambio de acorde.

QUINTA ESPECIE

FLORIDO

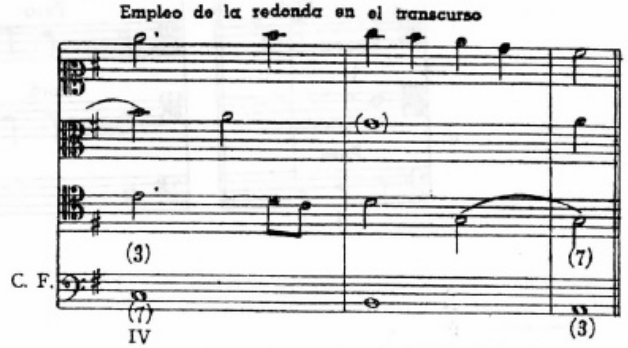
Para la realización de esta especie de contrapunto basta recordar las reglas que al respecto ya han sido estudiadas con anterioridad; además de ellas conviene tener en cuenta lo que a continuación se indica:

El contrapunto florido puede hacerse en una, en dos o en tres partes sobre el C. F.

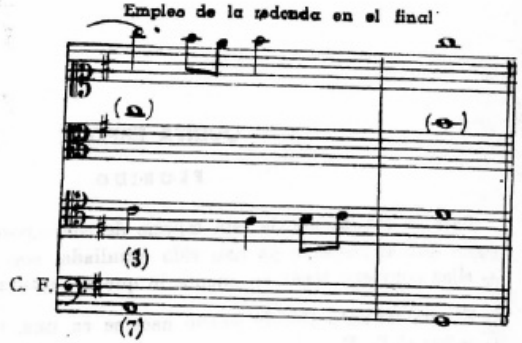
Cuando el florido tiene lugar en dos o tres voces, puede usarse la redonda hasta con cierta frecuencia en alguna de las partes que hacen la especie florida, siempre que este procedimiento no se repita consecutivamente en la misma voz; pero si se tratara del penúltimo compás (final), la redonda puede ser empleada en la misma voz durante los dos últimos compases.

Ejemplos:

Empleo de la redonda en el transcurso

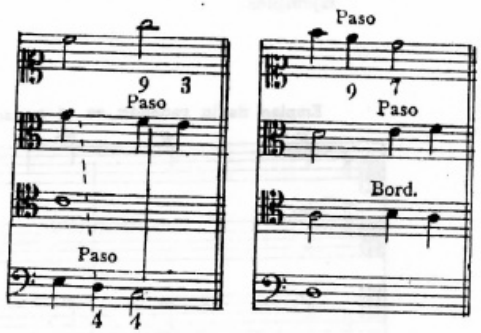


Empleo de la redonda en el final



Encuentros disonantes. — Los encuentros disonantes pueden ser empleados como en las mezclas, pero regularmente si dos partes en movimiento proceden en disonancia, éstas deben ir por grados conjuntos. (1).

Ejemplos:

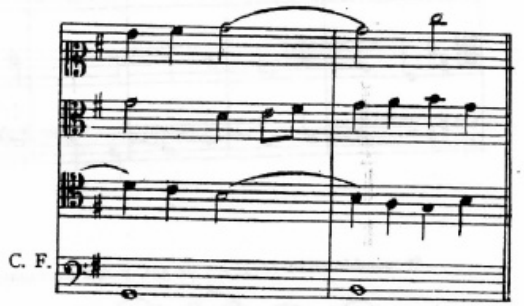


(1) Una excepción a esta regla la constituye el caso particular (ya previsto en las mezclas a tres voces) en el cual las negras saltan a una nota del acorde después de haberse producido el encuentro disonante y las blancas proceden por grados conjuntos (ver ejemplo en el ejercicio modelo de la 4ª combinación de mezclas a cuatro voces).

Ritmos combinados. — Para el empleo de los distintos valores téngase siempre presente la compensación rítmica, lo que dará al diálogo naturalidad y elegancia.

El uso de cuatro negras en dos partes a la vez no es aconsejable aun que en ciertos casos puede practicarse.

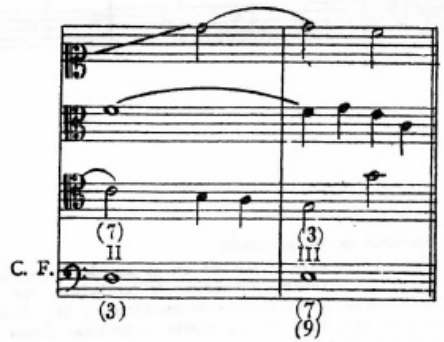
Ejemplo:



Retardos. — Recordamos que los retardos pueden ser resueltos en forma simple o con cualquiera de sus múltiples variantes.

En algún caso especial podrían usarse también los retardos dobles pero sin abusar de ello.

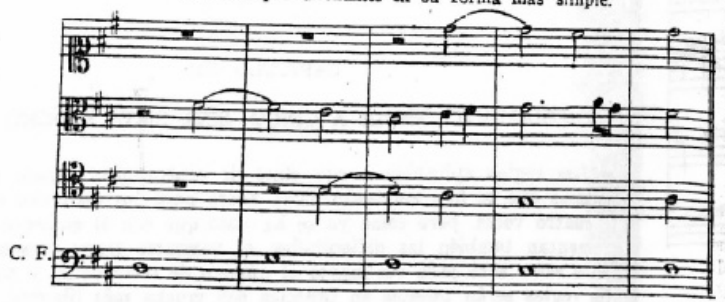
Ejemplo:



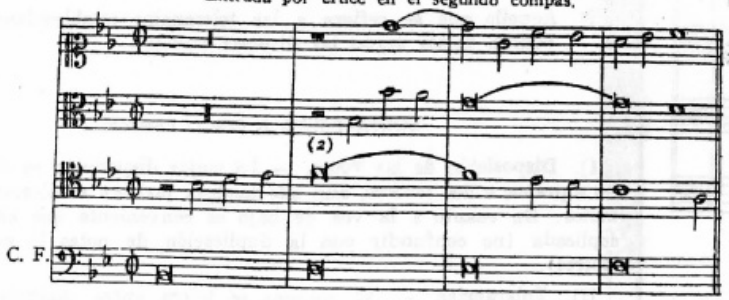
Entradas. — Las entradas pueden hacerse a gusto de cada uno, pero recordamos que la preferencia debe darse a aquellas que lo hacen en forma sucesiva e imitándose en cualquiera de sus formas, siempre que esto fuera posible. (1).

Ejemplos de diversos tipos de entradas.

Con síncopas disonantes en su forma más simple.



Entrada por cruce en el segundo compás.

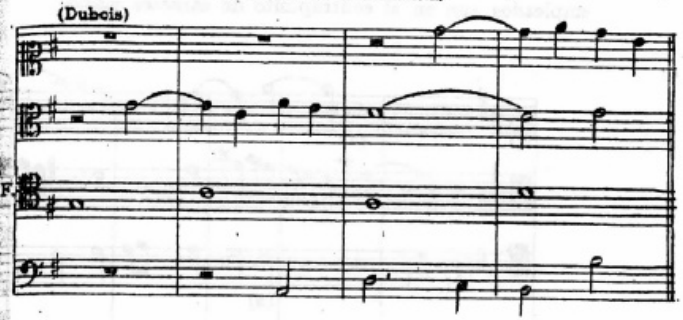


(1) Hacemos presente que tratándose de contrapunto simple, la imitación no es de rigor y que por lo tanto el contrapunto puede ser igualmente bueno e interesante sin que dicho artificio sea empleado.

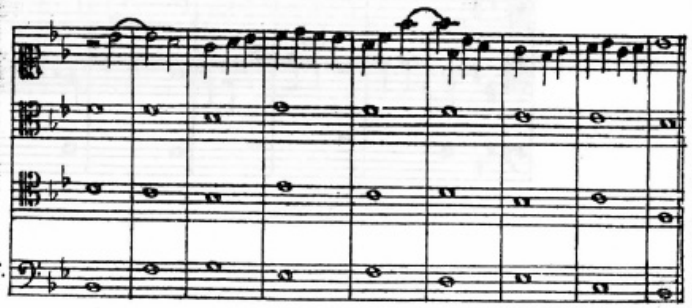
(2) Cuando la entrada de una parte en florido no tiene lugar en el primer compás, puede hacerse también por cruce, siempre que se efectúe con valores cortos e inmediatamente proceda por salto de octava ascendente.

Entradas en consonancia.

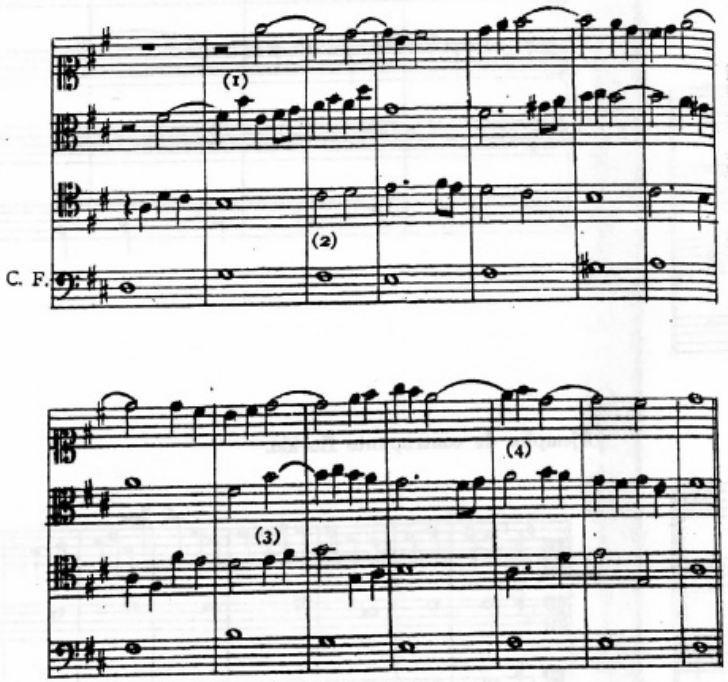
(Dubois)



Ejemplos de contrapunto florido.



Ejemplo de contrapunto florido en tres partes sobre el C. F., en el cual se practican la mayoría de los recursos que actualmente pueden ser empleados aun en el contrapunto de carácter clásico.



(1) Este tipo de variante no es muy frecuente, su empleo en este caso se debe al giro melódico que le sigue.
(2) Ejemplo de quinta agregada a 7-6.
(3) Encuentro disonante con disonancias consecutivas (ambas proceden por grados conjuntos).
(4) Octavas producidas en la variante de la resolución de la disonancia ligada, las cuales no se toman en cuenta.

CAPITULO VIII

CONTRAPUNTO SIMPLE A CINCO, SEIS, SIETE Y OCHO PARTES

Las reglas aplicadas a esta clase de contrapunto siguen siendo las mismas que se han empleado hasta ahora para los ejercicios a dos, tres y cuatro voces, pero como ya se ha visto que con el aumento de partes aumentan también las dificultades, es necesario tener presente que en estos casos será cada vez mayor el número de tolerancias, y por lo tanto las reglas serán puestas en práctica con mucha más libertad. (1).

Corrientemente sólo se usan la primera y la quinta especie; para su realización se tendrá en cuenta:

1º Lo concerniente a la disposición de las voces.

2º Aquello que se refiere a las tolerancias establecidas; las que podrán variar según las diversas escuelas.

CONTRAPUNTO A CINCO PARTES

I). **Disposición de las voces.** — La mejor disposición se obtiene con dos sopranos o dos tenores, aun que también podrían emplearse dos contraltos. En cuanto a la voz de bajo es conveniente que ella no sea duplicada (no confundir con la duplicación de notas lo cual puede hacerse).

II). **Tolerancias.** — El unísono se tolera entre cualquiera de las voces, aun al principio del compás, siempre que sea la consecuencia de un movimiento lógico de las partes.

(1) Es por esta razón que algunas escuelas modernas no creen conveniente el dar una importancia excesiva a esta clase de contrapunto (riguroso) y limitan su estudio al análisis de las obras de los clásicos.

Los *cruces* se permiten también en el final; raramente se practican al principio.

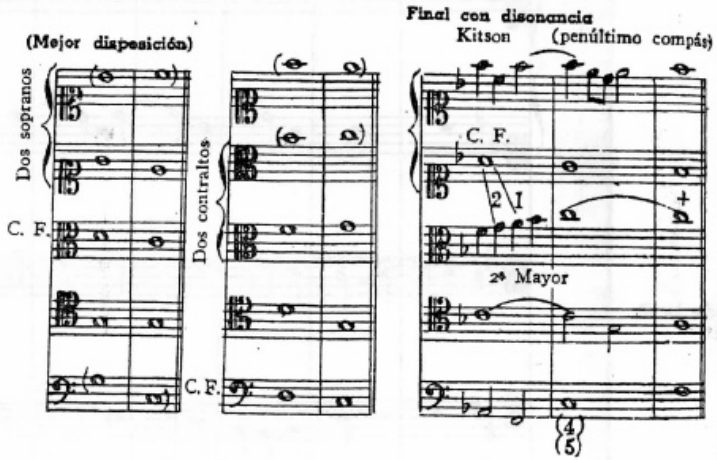
5as. y 8as. — Las 5as. consecutivas se toleran *sólo por movimiento contrario*, pero con el máximo de reserva si ellas tuvieran lugar en las partes extremas (Cherubini).

En el contrapunto florido pueden permitirse las 5as. y 8as. separadas por dos o tres negras (o su equivalencia) siempre que la segunda no se produzca en la primera nota del compás.

Redondas. — La redonda puede ser repetida aun más de dos veces y hasta en dos partes simultáneamente; su empleo se hace cada vez más frecuente y necesario en el contrapunto florido.

Queda sobreentendido que toda tolerancia rige desde el momento en que se encuentran en contrapunto todas las voces empleadas.

Ejemplos de finales.



CONTRAPUNTO A SEIS PARTES

I). **Disposición de las voces.** — Pueden emplearse dos bajos, pero la preferencia en la duplicación de las partes sigue siendo para las voces de soprano o tenor (también puede duplicarse la voz de contralto).

II). **Tolerancias.** — Las 5as. consecutivas se toleran *por movimiento contrario* entre todas las voces (en las extremas todavía con reserva). Las 8as. también pueden tolerarse por movimiento contrario, menos en las partes extremas.

Se permiten dos 5as. consecutivas cuando la segunda es disminuída.

Las 5as. y 8as. separadas por un cambio de posición del acorde no se toman en cuenta siempre que dicha separación corresponda a un compás entero.

5as. y 8as. directas. — Se permiten aun por salto. En cuanto a las que tuvieran lugar en las voces extremas es conveniente atenerse a las reglas de la armonía.

CONTRAPUNTO A SIETE Y OCHO PARTES

I). **Disposición de las voces.** — A siete partes resultan duplicadas tres de las voces empleadas, su elección es libre, pero se aconseja duplicar la voz del bajo y dejar una sola voz de tenor con lo cual en ciertos casos puede facilitarse el trabajo contrapuntístico, aun cuando el empleo de dos tenores suele ser frecuente.

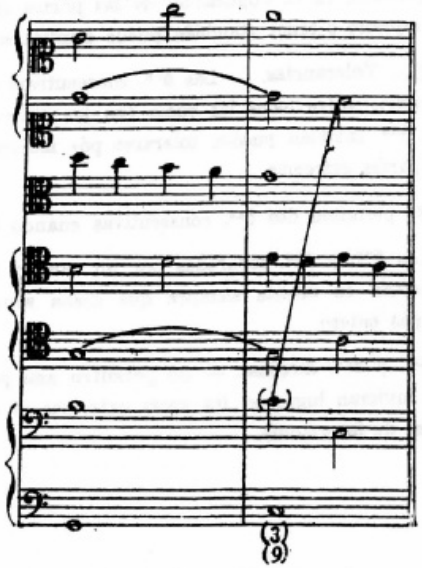
A ocho partes todas las voces resultan duplicadas.

II). **Tolerancias.** — Las 5as. y 8as. *por movimiento contrario* pueden practicarse entre todas las partes.

Se permite hacer oír al mismo tiempo la nota que retarda y la nota retardada, siempre que exista entre ellas por lo menos una distancia de 9ª producida por movimiento contrario y conjunto.

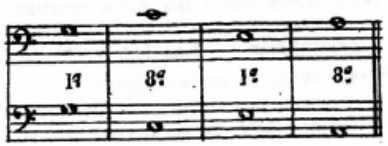
Ejemplo:

(Dubois)



Entre las dos partes más graves (dos bajos) se puede pasar de la 8ª al unísono y viceversa.

Ejemplo:

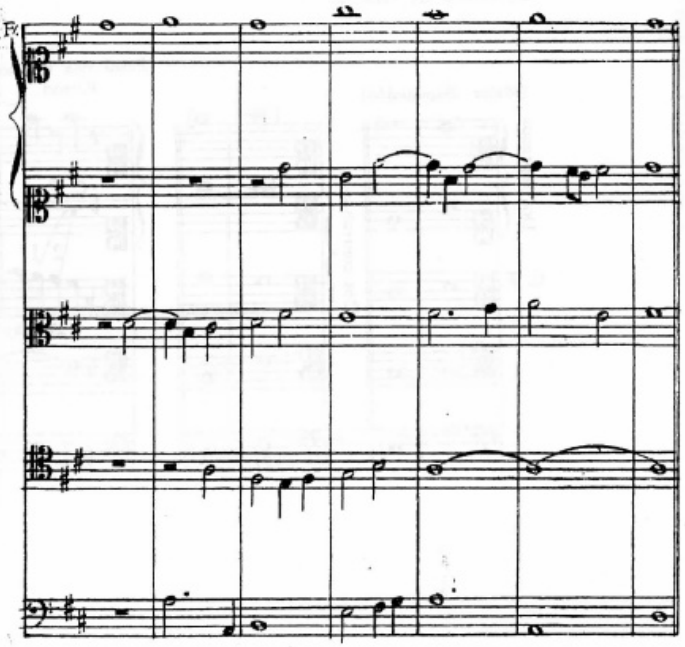


El salto de 6ª mayor es permitido en cualquiera de las voces.

Empleo de la redonda. — La redonda puede ser empleada con gran frecuencia y hasta repetirse varias veces en dos o más partes a la vez. En el contrapunto florido, este procedimiento es casi necesario para evitar que habiendo tantas partes en movimiento, el contrapunto pierda la gravedad y el estilo que lo caracterizan. Hay que tener presente que cuanto mayor es el número de partes tanto más sencillo debe ser el contrapunto.

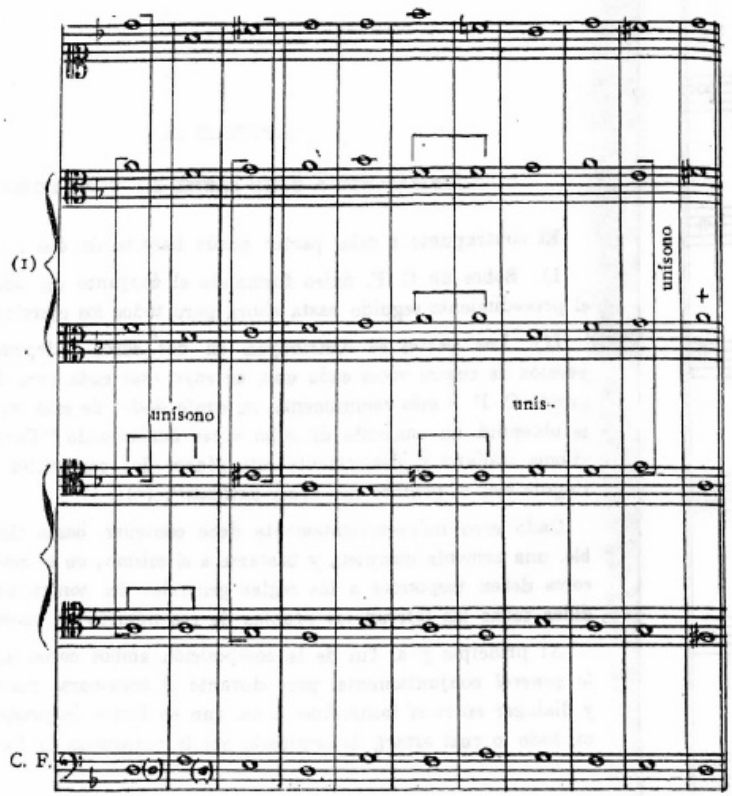
Ejemplos de contrapuntos a cinco, seis, siete y ocho voces.

Florido a cinco voces.



Primera especie a seis voces.

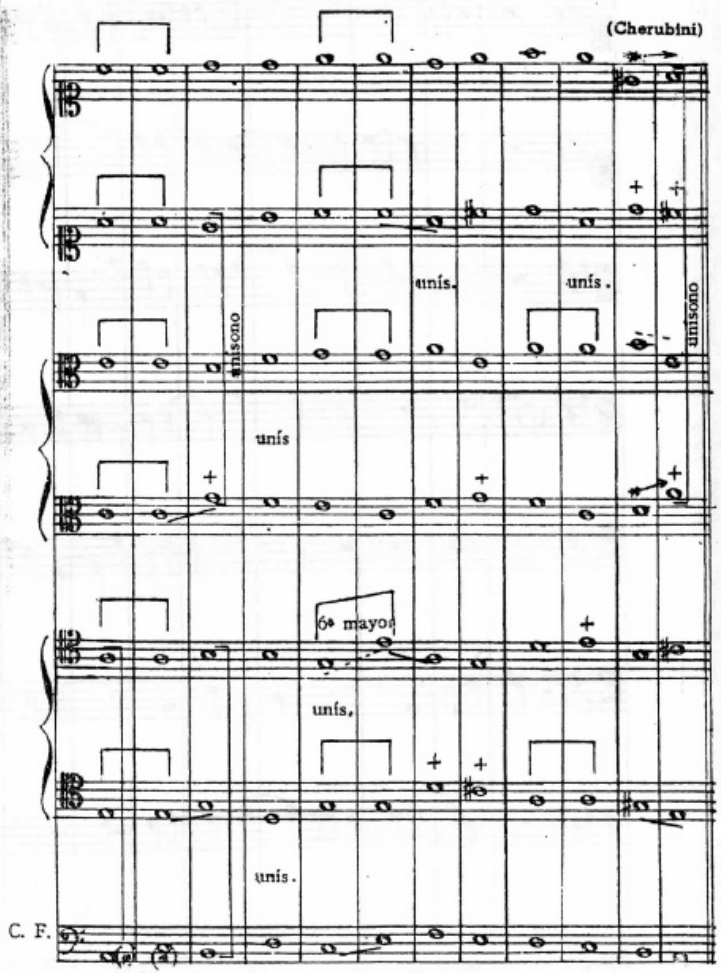
(Cherubini)



(1) Obsérvense las sucesiones de 3as. entre las voces de contralto como así mismo entre las de tenor y bajo.

Primera especie a siete voces.

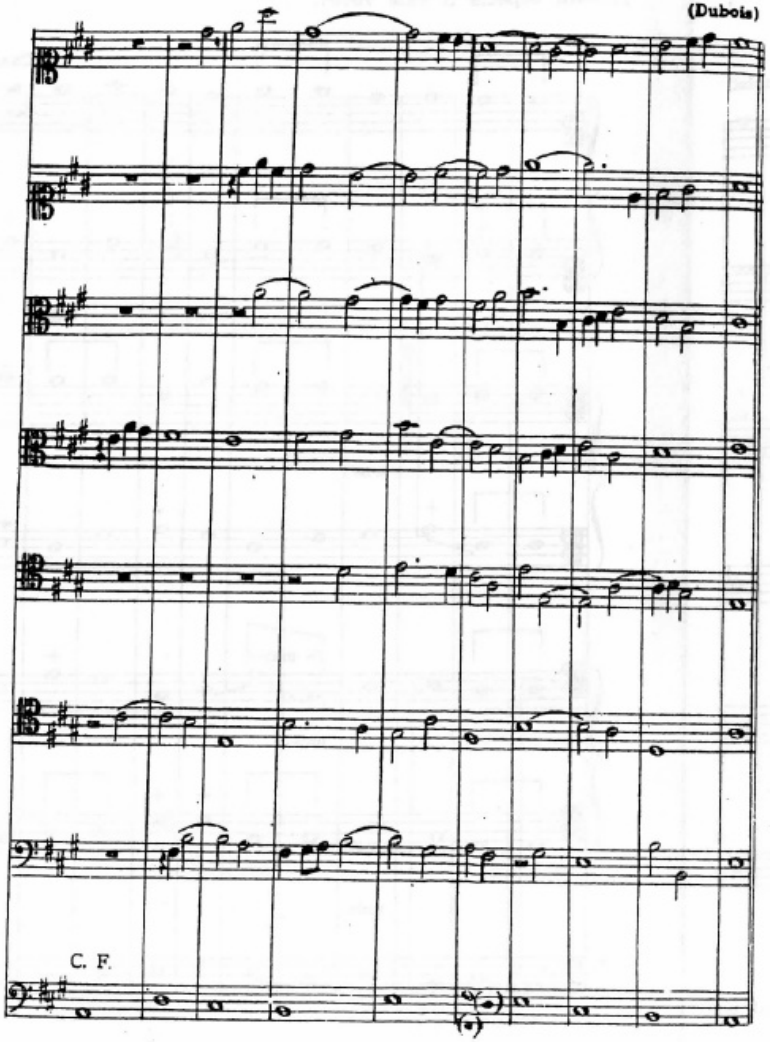
(Cherubini)



Este ejercicio ofrece un especial interés, pues en él se practican gran parte de las tolerancias propias de este número de voces.

Florido a ocho voces.

(Dubois)



CAPITULO IX

CONTRAPUNTO A OCHO PARTES EN "CORO DOBLE"

El contrapunto a ocho partes puede hacerse de dos maneras:

I). Sobre un C. F. único formando el conjunto un solo coro, tal es el procedimiento seguido hasta ahora para todos los ejercicios anteriores.

II). Las partes se distribuyen en dos coros independientes, compuestos de cuatro voces cada uno, en cuyo caso cada coro debe llevar su propio C. F. o más comunmente, su *canto dado;* de esta manera también se obtendrá un conjunto de ocho voces denominado *"Coro doble"*. En idioma italiano y clásicamente este género de composición se suele distinguir con el nombre de *"Cori battenti"*. (1).

Cada coro independientemente debe contener, hasta donde sea posible, una armonía completa y bastarse a sí mismo; en el conjunto los dos coros deben responder a las reglas generales del contrapunto, comprendidas todas las tolerancias propias de ese número de voces.

Al principio y al fin de la composición ambos coros intervienen *por lo general* conjuntamente, pero durante el transcurso pueden separarse y dialogar entre sí imitándose o no, aun en forma de progresión armónica, todo lo cual estará determinado por la naturaleza de los temas dados.

(1) Como lo atestigua Zarlino, la invención del coro doble se debe a Adrián Willaert (fundador de la escuela veneciana) nacido en Brujas entre 1480-90 según algunos autores o en Roulers según otros (Van der Straeten), y muerto en Venecia en 1562.

Es conveniente que un coro entre siempre antes o al mismo tiempo que el otro termina a fin de dar al conjunto la continuidad necesaria. (1).

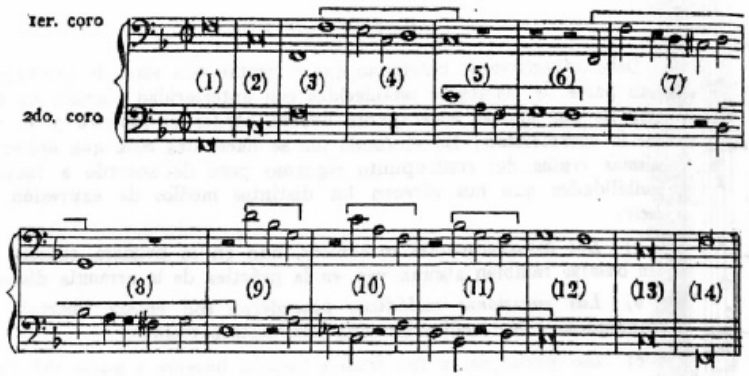
Para la realización de un coro doble debe procederse de antemano al análisis detenido del tema propuesto, el cual puede presentarse bajo dos aspectos distintos:

a) Con las características de un C. F.

b) Bajo la forma de un canto dado (C. D.).

A continuación analizaremos un tema propuesto en forma de canto dado, pues es bajo este aspecto que el coro doble ofrece mayor interés.

Tema propuesto, de Cherubini.



(1) Algunos autores antiguos han sobrepasado en mucho a este número de voces, pero debe tenerse presente que en aquella época esos alardes de técnica eran considerados como la meta a que todo teórico pretendía llegar, mientras que en nuestros días ello no es más que un elemento, y por lo tanto una obra escrita en *estilo riguroso* y a tan gran número de voces (hasta 24 coros como Marpurg lo ha hecho) deja de tener carácter artístico para convertirse en un trabajo puramente cerebral perdiendo todo interés musical y práctico.

El análisis del tema propuesto que acabamos de presentar nos ofrece las siguientes observaciones:

1º) Al principio y al final los dos bajos proceden simultáneamente (compases 1, 2 y 3 como así mismo 12, 13 y 14) lo cual hará que ambos coros procedan de la misma manera. (1).

2º) En los compases 3 y 4 con respecto a 5 y 6 se establece un diálogo (imitación) entre los dos bajos, por consiguiente dicho diálogo también tendrá lugar entre los dos coros; otro tanto puede decirse de los compases 7 y 8.

3º) Los compases 9, 10 y 11 también se presentan dialogando pero en forma de "estrecho", es decir que las entradas se producen con mayor proximidad que en los compases anteriores.

4º) El punto de unión entre los dos bajos se efectúa en los compases siguientes: 5 (primer tiempo), 6 y 7 (cuarto tiempo), 9, 10 y 11 (segundo y cuarto tiempo), pero al analizar el ejercicio realizado se observará que la unión de los dos coros en los compases 6 y 7 en realidad tiene lugar en el segundo tiempo del sexto compás, es decir que en este caso un coro comienza antes de que otro termine.

Este procedimiento se puede observar también en otros pasajes del mismo ejercicio.

No hacemos el análisis completo del modelo que a continuación presentamos por cuanto creemos sea más conveniente que este trabajo lo realice el alumno como ejercicio de clase.

Conviene tener presente que para la realización de esta clase de contrapunto debe procederse con un criterio más amplio y hasta con ciertas libertades que el alumno consciente puede tomarse a fin de conseguir la soltura necesaria, lo cual sólo se obtiene después de mucha dedicación y estudio.

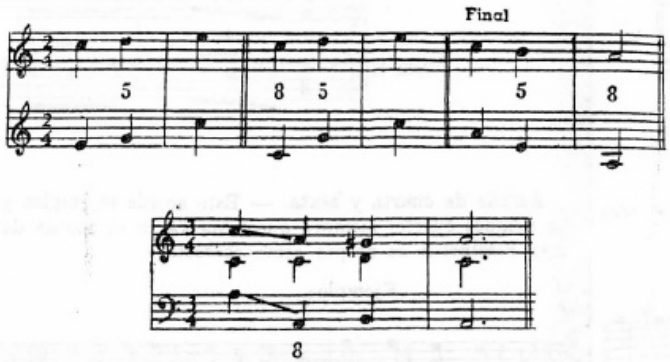
(1) También podrían comenzar sucesivamente si el tema propuesto así lo hiciera

Estos temas pueden estar escritos en cualquier clase de compás y por lo general llevan más de una figura en cada compás, en cuyo caso dichas figuras ocuparán los tiempos fuertes y los débiles.

ALGUNAS REGLAS ESPECIALES PARA EL CONTRAPUNTO INSTRUMENTAL DE ESTILO LIBRE (1)

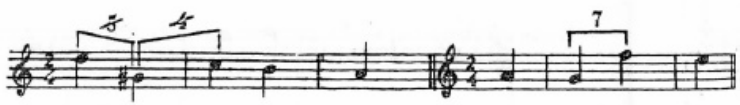
PRIMERA ESPECIE

Las 5as. y 8as. directas se permiten como en armonía, aun a dos voces. Algunos ejemplos:



Intervalos melódicos. — La línea melódica puede moverse de acuerdo a las posibilidades de cada instrumento tratado, así los siguientes pasajes a pesar de contener intervalos melódicos prohibidos en el contrapunto vocal riguroso, no ofrecen inconveniente tratándose de contrapunto instrumental.

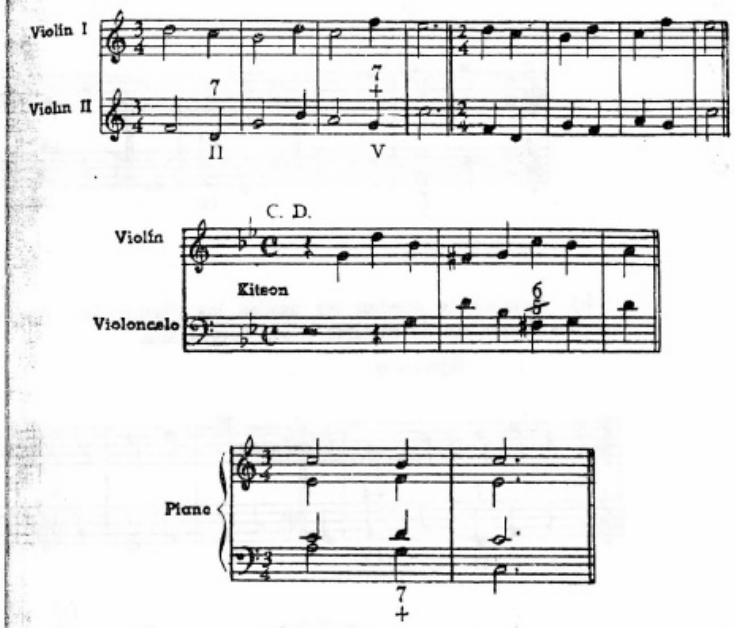
Ejemplos:



(1) El estudio del contrapunto libre se hace a base del análisis de las obras de los grandes compositores que como Juan Sebastián Bach, Brahms, etc., han puesto en práctica todas las reglas propias de esta clase de contrapunto.

Intervalos armónicos. — Además de los intervalos consonantes que regularmente se usan en el contrapunto clásico, pueden ser empleados en este caso los intervalos disonantes derivados de sus respectivos acordes, aun a dos voces.

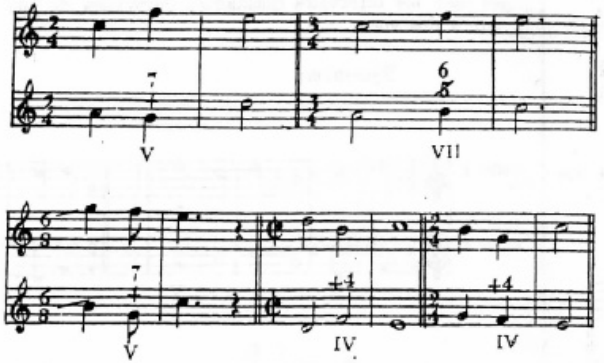
Ejemplos:



Las disonancias empleadas a dos voces pueden clasificarse de la siguiente manera:

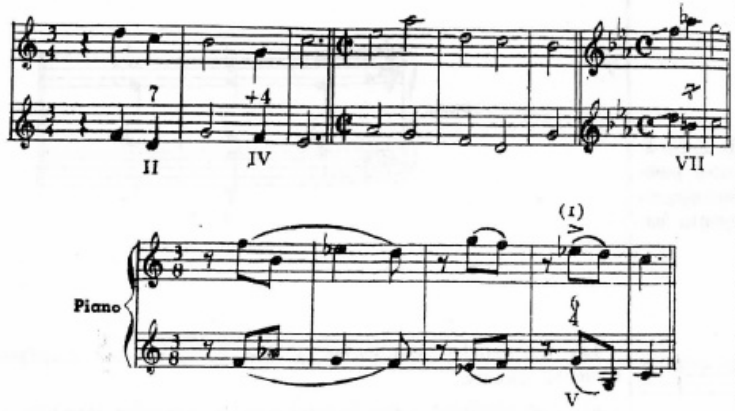
a) Las *séptimas* y sus inversiones las *segundas* (también a distancia de novena), las *quintas disminuídas* y sus inversiones las *cuartas aumentadas*, todas derivadas del acorde de séptima de dominante en estado fundamental y sus inversiones.

Ejemplos:



b) Igualmente pueden ser usadas las disonancias propias de otros acordes diatónicos de séptima y sus inversiones.

Ejemplos:



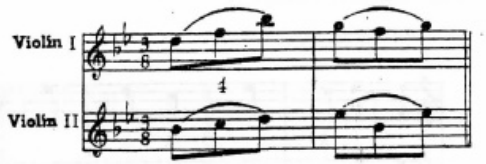
(1) En este caso el acento equivale al empleo del acorde de cuarta y sexta sobre el tiempo fuerte.

A más de dos voces estas disonancias ya tendrán el carácter de acordes completos o incompletos.

Como podrá observarse por los ejemplos que acabamos de indicar se prefiere que las disonancias sean empleadas en los tiempos o fracciones débiles; algunas veces también podrían ir colocadas en un tiempo fuerte.

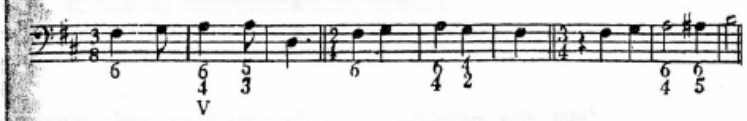
El intervalo de *cuarta justa* puede ser usado en los tiempos o fracciones débiles, como de pasaje.

Ejemplo:



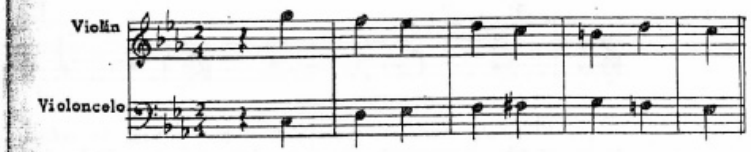
Acorde de cuarta y sexta. — Este acorde se emplea generalmente en los tiempos fuertes siempre que resuelva en el acorde de 5/3 o en otro cuya resolución se acepte como correcta.

Ejemplo:



Los *cromatismos* aun cuando den origen a una modulación repentina (y en medio de las frases) pueden ser usados con discreción; su empleo puede tener lugar tanto en el C. D. como en el contrapunto.

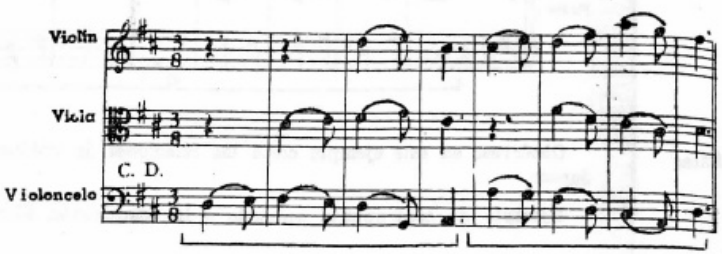
Ejemplo:



El *estilo imitado libre* es de gran eficacia en esta clase de contrapunto, pero su uso no es obligatorio.

Para las sucesiones de terceras y sextas consecutivas no existe reglamentación alguna, ellas pueden ser usadas libremente toda vez que una buena melodía así lo exigiera.

Ejemplo de ejercicio de carácter instrumental y estilo libre. (1).



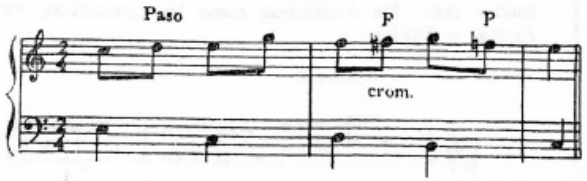
Observaciones. El empleo de silencios en esta clase de contrapunto está plenamente justificado cuando tiene por objeto dar mayor realce e interés a las diversas partes que lo integran.

La repetición de una misma nota en el C. D. o también en el contrapunto se hace por razones rítmicas o así mismo cuando la primera de las notas repetidas corresponde al final de una frase o de una semifrase, y la segunda es el comienzo de una nueva.

SEGUNDA ESPECIE

Notas de paso. — Se usan tanto las diatónicas como las cromáticas, pero se aconseja gran moderación al emplear estas últimas.

Ejemplos:



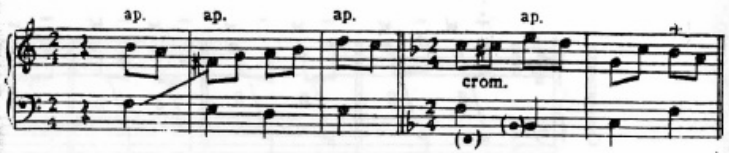
(1) Al practicar esta clase de contrapunto el alumno puede construir sus propios cantos dados.

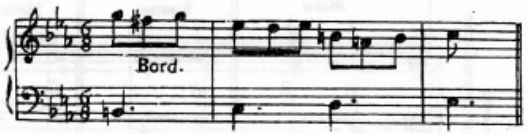
En esta clase de contrapunto es frecuente encontrar disonancias de pasaje aun sobre fracciones fuertes, en cuyo caso dichas notas tienen el carácter de apoyaturas tomadas por grados conjuntos.

Ejemplo de contrapunto aplicado a la composición libre.

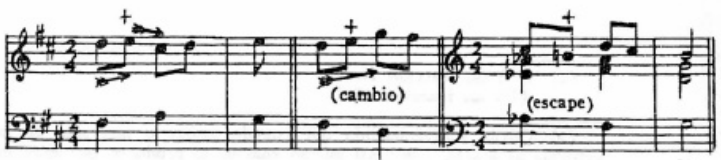
Apoyaturas y bordaduras. — Estas notas de adorno suelen presentarse con bastante frecuencia.

Ejemplos:





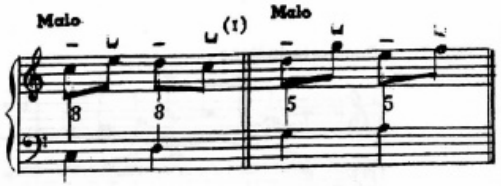
Las notas en forma de escapada, como así mismo aquellas que en contrapunto se distinguen con el nombre de *"notas cambiadas"*, pueden ser usadas oportunamente.



V

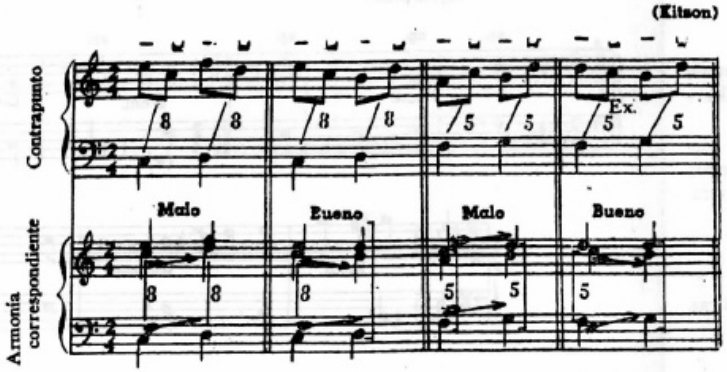
5as. y 8as. no eminentemente consecutivas. — No se permiten cuando se producen en dos *fracciones* fuertes (de tiempo) consecutivas.

Ejemplo:



Pero cuando se producen en fracciones débiles pueden permitirse previo el examen armónico correspondiente. (2).

Así:

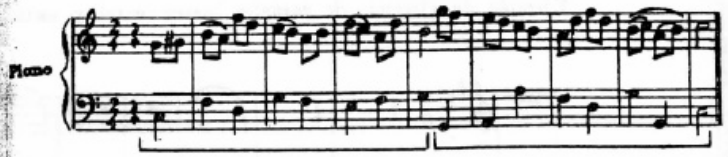


(1) (—) = fracción fuerte
(U) = fracción débil.

(2) Queda sobreentendido que cuando ambas o una sola de las quintas son extrañas al acorde, como así mismo cuando se producen por movimiento contrario o son de distinta especie, se permiten como en el contrapunto vocal.

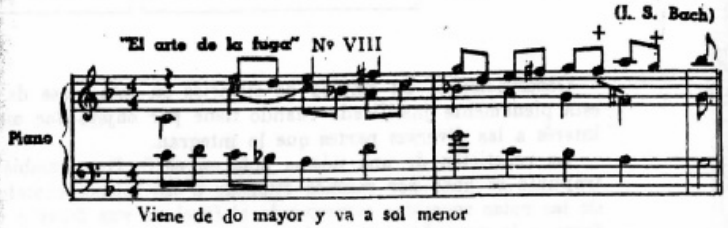
Bach ha usado frecuentemente estas sucesiones así dispuestas (las indicadas como buenas).

Ejemplo de ejercicio en estilo libre.



Obsérvese en este ejemplo como las relaciones de tritono pierden su dureza.

Ejemplo de contrapunto aplicado a la composición libre.



Viene de do mayor y va a sol menor

Observación. Nótese en el presente ejemplo el interesante empleo que hace Bach de las notas en forma de escapada (anticipación indirecta).

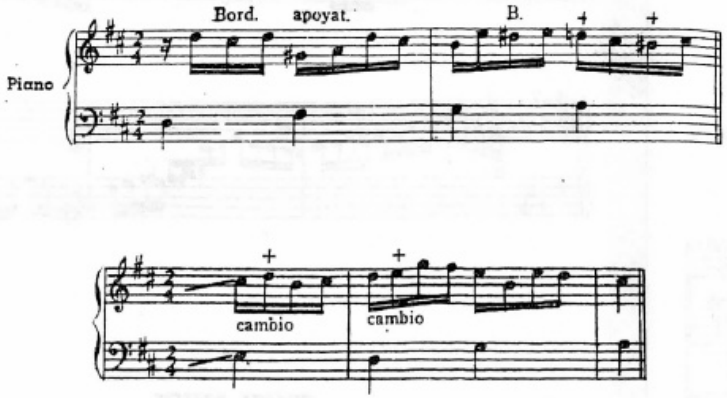
TERCERA ESPECIE

Notas de paso. — Al igual que en la especie anterior pueden ser usadas tanto las diatónicas como las cromáticas, ya sea en fracciones fuertes o débiles.

Ejemplo:

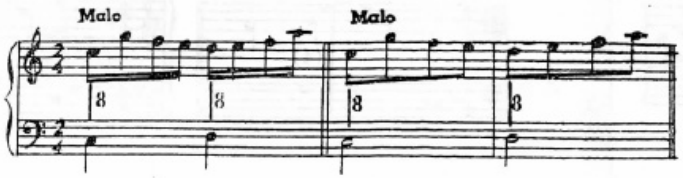
Las demás notas de adorno como ser: apoyaturas, bordaduras y notas cambiadas, pueden ser usadas oportunamente, es decir, siempre que respondan a una buena línea melódica.

Ejemplos:



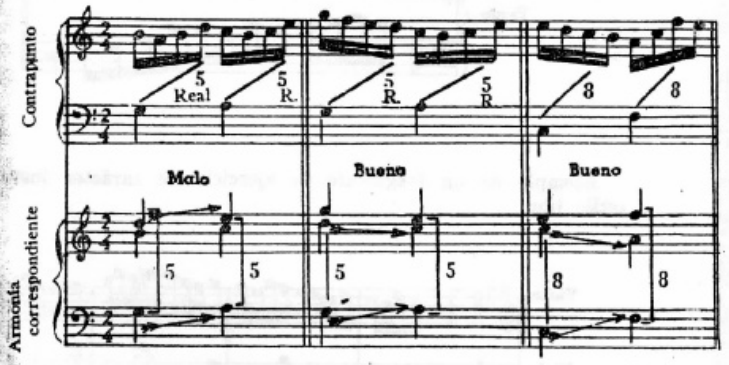
5as. y 8as. — No se permiten cuando se producen en las primeras notas de todo grupo compuesto de cuatro figuras.

Ejemplo:



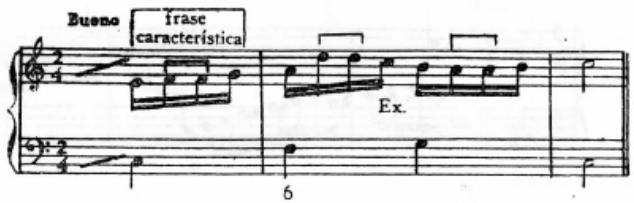
En cuanto a las que se produzcan en otras notas se rigen por el procedimiento indicado en la especie anterior. (1).

Ejemplos:



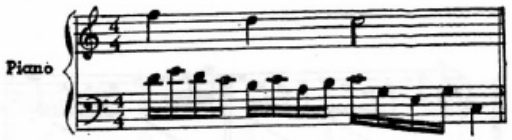
Los dibujos melódicos en que hubiera repetición de notas se permiten cuando ellas corresponden a una frase característica, pero se prohiben cuando sólo tienen lugar accidentalmente.

Ejemplo:

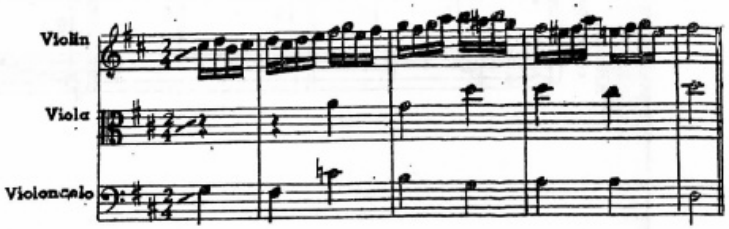


(1) Si se tratara de notas extrañas o también cuando (las 5as. y 8as.) se producen por movimiento contrario, se permiten como en el contrapunto vocal.

En los finales pueden usarse variantes como las del presente ejemplo:

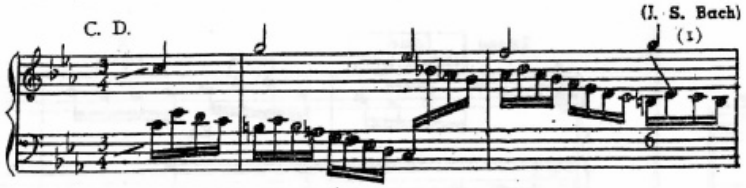


Ejemplo de un fragmento de ejercicio de carácter instrumental y estilo libre.

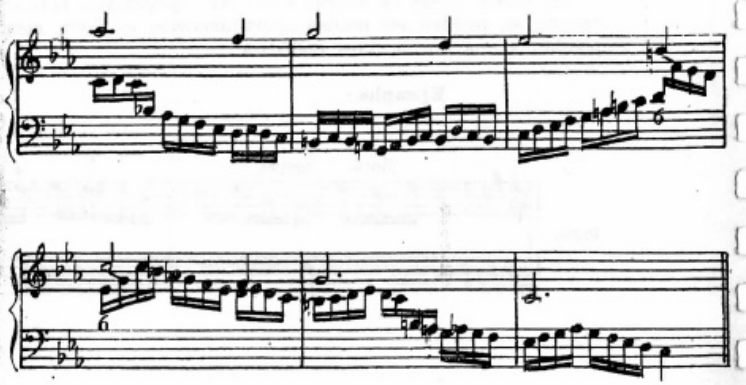


Ejemplo de contrapunto aplicado a la composición libre.

Passacaglia en do menor.



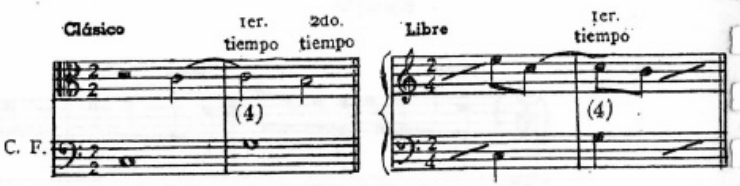
(1) Nótese que las cuartas tomadas por salto no son otra cosa que las que



CUARTA ESPECIE

Disonancias sincopadas. — Las disonancias sincopadas pueden resolver en el tiempo siguiente al que se producen como en el contrapunto vocal clásico o bien en la segunda mitad del mismo tiempo en que se producen.

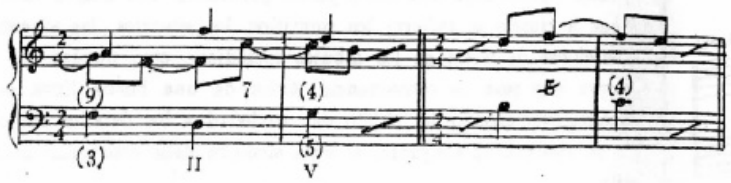
Ejemplos:



comunmente se producen en las partes superiores de todo acorde de tres sonidos en primera inversión. Sin embargo, este procedimiento tan común en el contrapunto instrumental no se usa en el contrapunto vocal clásico a dos voces.

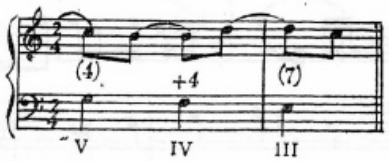
En algunos casos la síncopa disonante puede prepararse con otra disonancia (fundamental).

Ejemplos:



Así mismo la nota sincopada puede formar parte de un acorde disonante no preparado. (1).

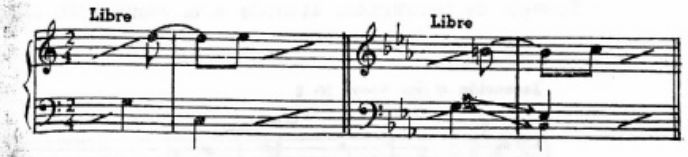
Ejemplo:



Si la melodía lo pide, la síncopa disonante puede resolver también en forma ascendente contrariamente a lo establecido en el contrapunto vocal clásico.

Ejemplo:

(1) Debe advertirse que en todos los casos en que sólo se emplean dos voces, el acorde queda sobreentendido.

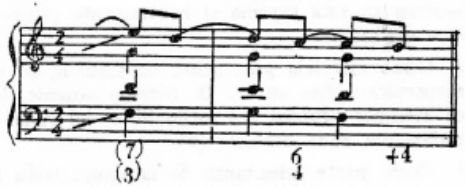


Acorde de cuarta y sexta. — Este acorde es frecuentemente empleado aun a dos voces en la cadencia final.

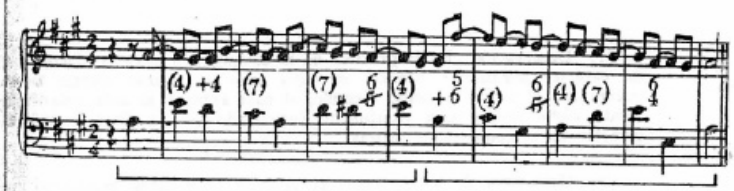
Ejemplo:

Algunas veces puede resolver también en otro acorde que no sea el de 5/3 como se ha visto en la primera especie.

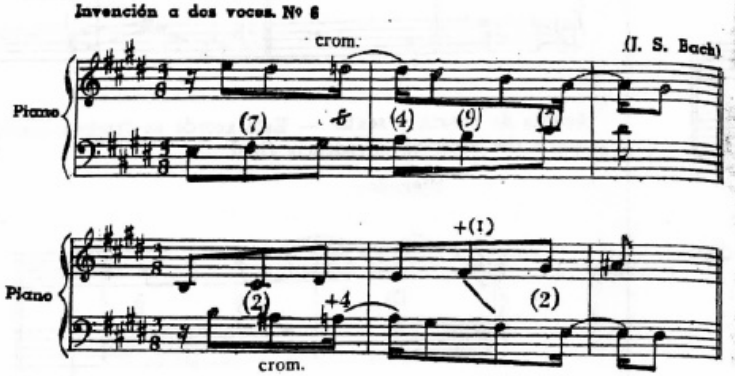
Ejemplo:



Ejemplo de ejercicio de carácter instrumental y estilo libre.



Ejemplo de contrapunto aplicado a la composición libre.



QUINTA ESPECIE. — FLORIDO

También en esta especie el contrapunto puede considerarse bajo dos aspectos distintos:

a) Como ejercicio puramente de escuela, en el cual el contrapunto irá construído sobre su C. D. correspondiente, haciendo uso *oportuno* de los recursos propios del estilo libre, tal como se ha hecho al tratar separadamente cada especie. (2).

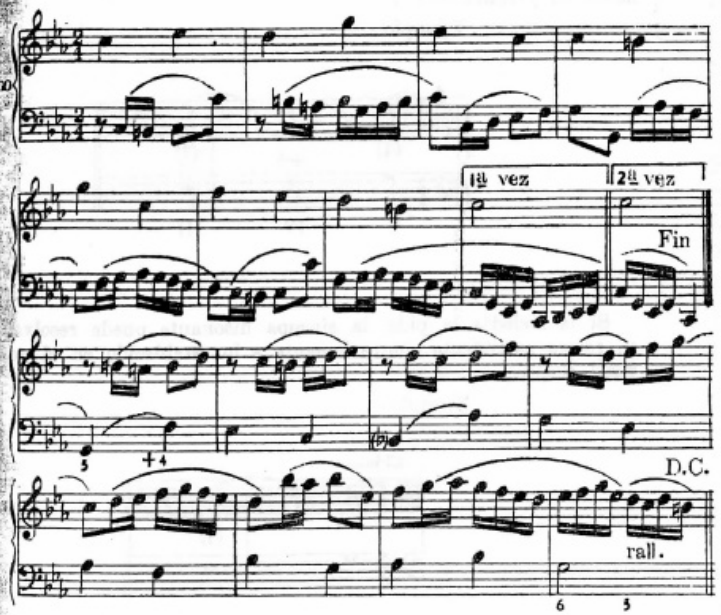
b) Como parte integrante de la composición libre, en cuyo caso, y sin apartarse demasiado de las reglas establecidas para cada especie, se tratará de que el contrapunto conserve su verdadero carácter lo cual debe ser considerado como el "espíritu del contrapunto".

(1) Observación. En la práctica de la composición libre la síncopa puede tomar un carácter puramente rítmico, en cuyo caso se toleran ciertas licencias como ocurre con el *fa* del presente ejemplo, el cual anticipa la nota retardada; musicalmente dicho pasaje está plenamente justificado por la línea melódica y por el carácter de la composición misma.

(2) Cualquiera de los recursos de carácter libre deben emplearse con naturalidad; su presencia en el contrapunto sólo será justificada por una buena línea melódica

Bajo este segundo aspecto, además de los recursos propios empleados en cada especie separadamente, puede procederse con mayor libertad en lo que a ritmos se refiere; los puntillos, los silencios, las síncopas, las repeticiones de notas en los dibujos melódicos, etc., pueden ser usados siempre que sean la consecuencia lógica de una buena línea melódica y tengan por primordial objeto dar variedad a los detalles sin que por ello se resienta el conjunto, el cual siempre debe conservar unidad de estilo.

Ejemplo de ejercicio de escuela de carácter instrumental libre.

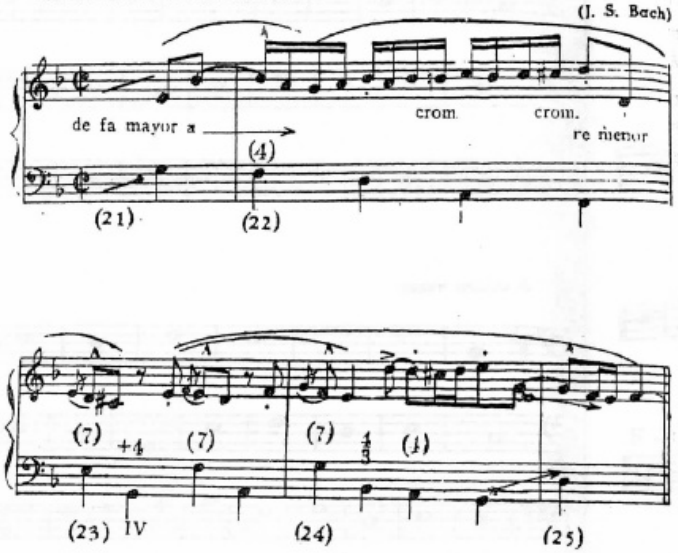


NOTA. — Debe observarse que todos los ejercicios correspondientes al contrapunto instrumental y libre, han sido presentados en la forma más simple y elemental, pues tratándose de nociones de esta clase de contrapunto se ha buscado que estos ejercicios resulten de la mayor claridad a fin de que puedan servir de norma para que el alumno construya por sí mismo sus propios cantos dados.

Ejemplo de contrapunto aplicado a la composición libre. (1).

"El arte de la fuga" Nº XVII, compases 21 a 25 de la edición de H. Riemann

(J. S. Bach)



Observaciones. En el compás (22) se desarrolla una tercera especie que comienza (primer tiempo) con el retardo de la tercera por la cuarta resuelto en forma variada; los grupos siguientes contienen notas de paso cromáticas.

(1) Este ejemplo forma parte de un "canon" a dos voces tratado por aumentación y movimiento contrario.

En el compás (23) Bach inicia una frase *muy característica* compuesta por dibujos melódicos formados con repeticiones de notas (1) y silencios que hacen las veces de síncopas; estas repeticiones están plenamente justificadas dada la importancia que adquieren en el conjunto de la frase. (2).

Como puede observarse por este breve análisis del ejemplo de Bach, el espíritu del contrapunto es evidente y lo que a primera vista *del alumno* puede parecer infracción a las reglas, no es otra cosa que una aplicación de éstas a la práctica de la composición instrumental libre.

Por lo que se refiere a esta última fase del contrapunto simple, o sea, tratado como parte integrante de la composición, el trabajo del alumno sólo se limitará por el momento, a hacer el análisis detenido de las obras de los grandes clásicos y neo-clásicos, tratando de asimilar y adaptar a su temperamento la enseñanza que de ello se desprende, para que más adelante al hacer estudios superiores de contrapunto y sus aplicaciones (2º y 3ª parte) pueda emplear con entera libertad y conocimiento los enormes recursos que el contrapunto nos brinda.

(1) Las notas de adorno que corresponden al comienzo de los compases 23 y 24 de la obra (Edición Riemann) no tienen en este caso especial, un valor armónico determinado, lo cual queda demostrado en los compases 49 y 50 de la misma obra donde al desarrollar el canon por aumentación dichos adornos no existen, quedando solamente la repetición de notas.

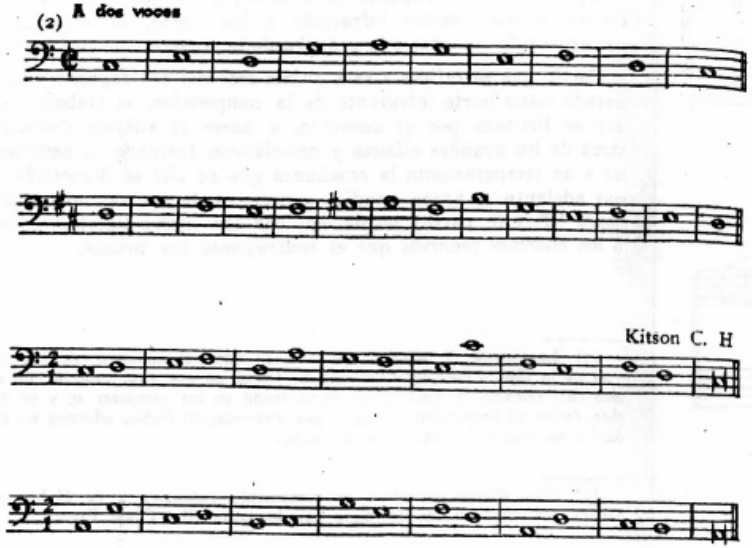
(2) Este dibujo melódico es sumamente expresivo y de él han sacado gran partido los compositores del siglo pasado, entre ellos César Franck.

EJERCICIOS

Temas de "Cantus Firmus" clásicos, para la práctica del contrapunto vocal. (1).

PRIMERA ESPECIE

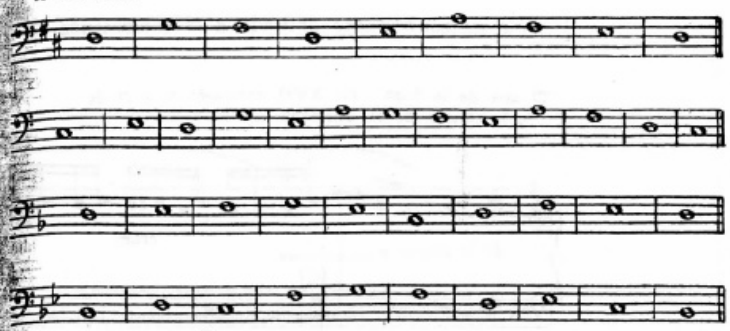
(2) **A dos voces**



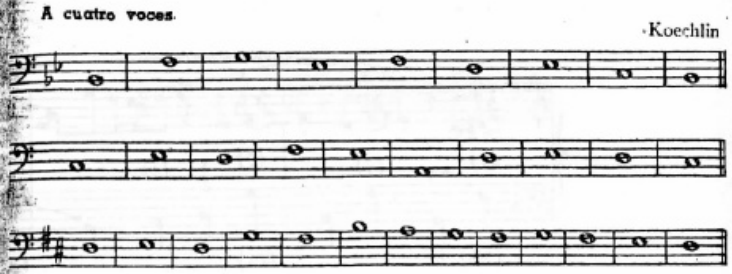
(1) Los C. F. que llevan indicado el nombre del autor pertenecen a escuelas modernas; los restantes son temas clásicos y en la mayoría de las veces su origen no puede ser precisado, pues algunos de ellos se encuentran propuestos a la vez por diversos autores.

(2) Como se ha hecho notar en las reglas generales, queda sobreentendido que el compás empleado para estos ejercicios es el de $\frac{2}{1}$ (¢) salvo indicación contraria.

A tres voces

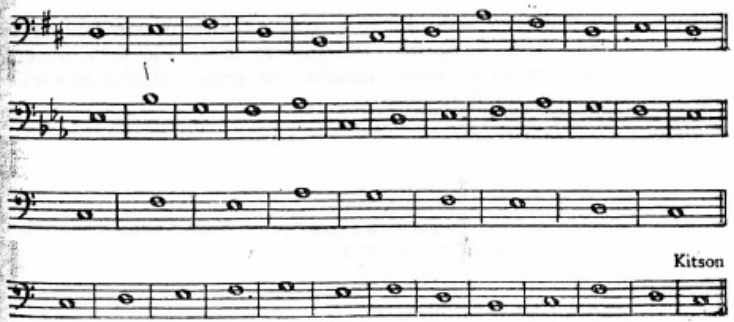


A cuatro voces.

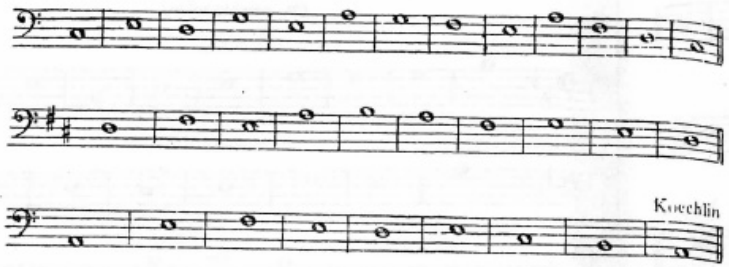


SEGUNDA ESPECIE

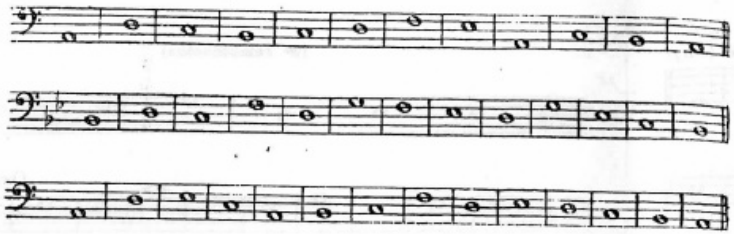
A dos voces.



A tres voces.

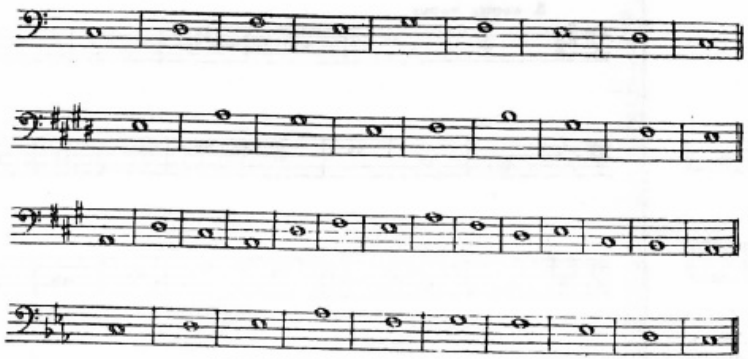


A cuatro voces

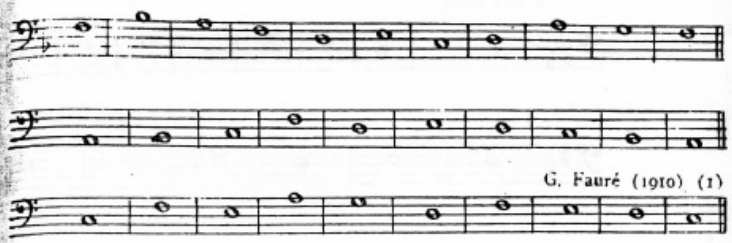


TERCERA ESPECIE

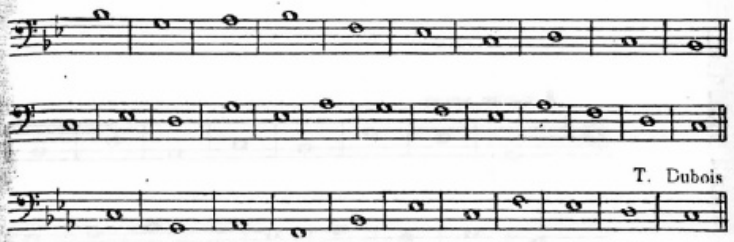
A dos voces.



A tres voces

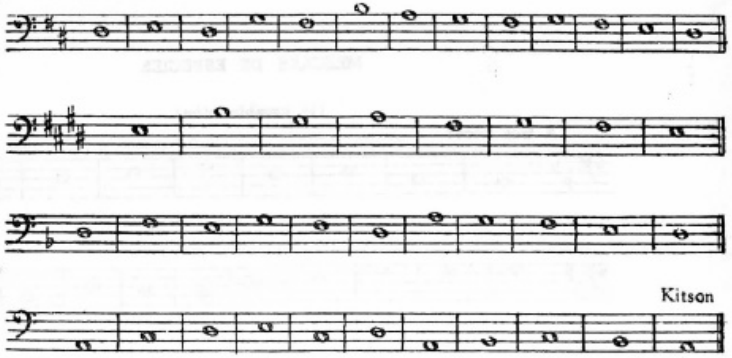


A cuatro voces



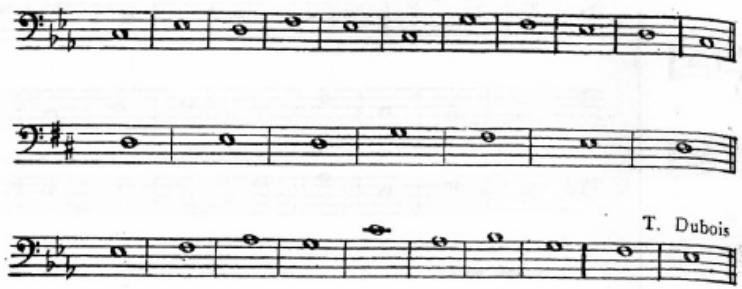
CUARTA ESPECIE

A dos voces.

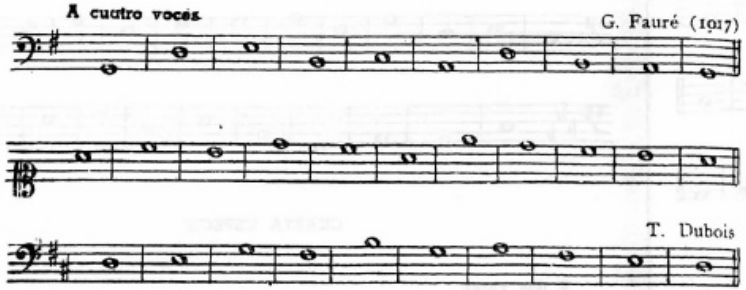


(1) Tema propuesto en el concurso del Conservatorio de París (año 1910).

A tres voces



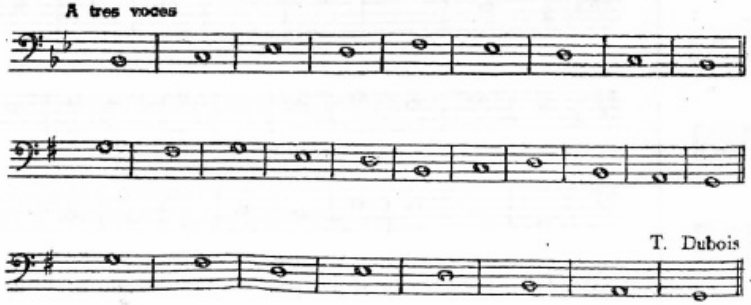
A cuatro voces



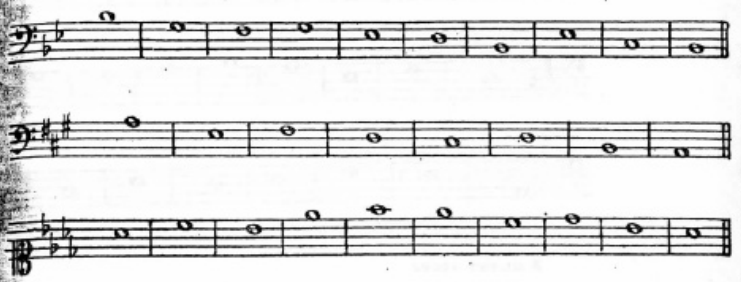
MEZCLAS DE ESPECIES

(1ª combinación)

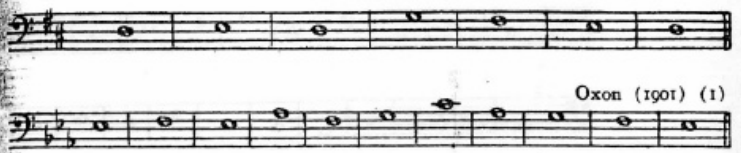
A tres voces



(2ª combinación)

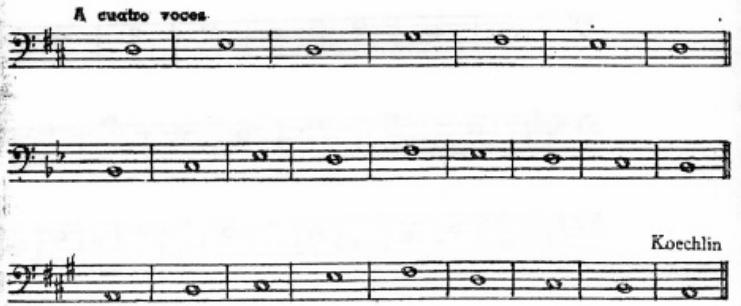


(3ª combinación)



(Mezcla de 2ª, 3ª y 4ª especie sobre el C. F.)

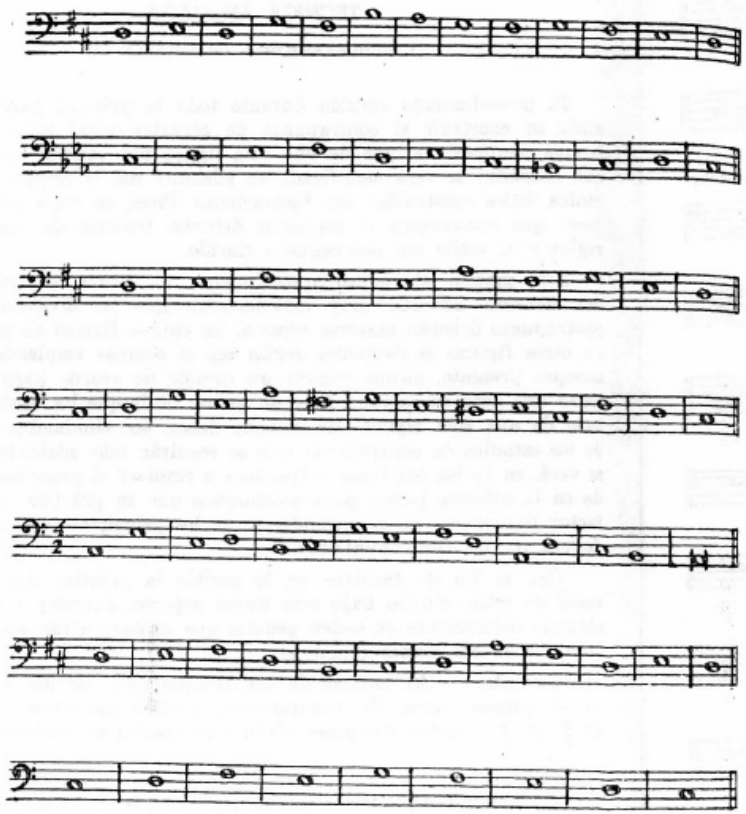
A cuatro voces



(1) Concurso de Oxford (año 1901).

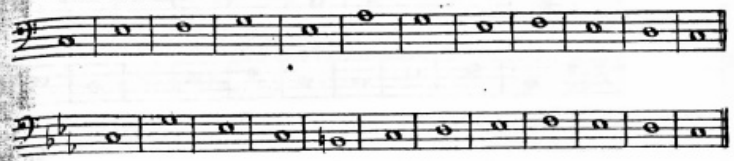
QUINTA ESPECIE. — FLORIDO

A dos voces.

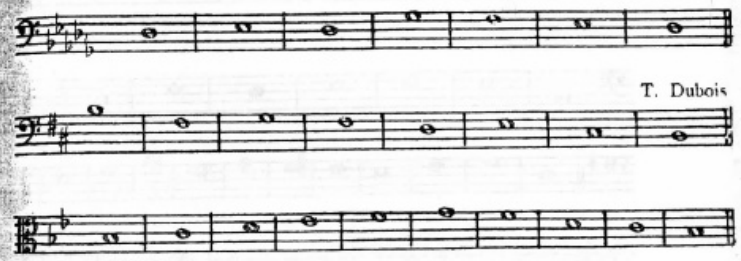


(1ª combinación)

A tres voces

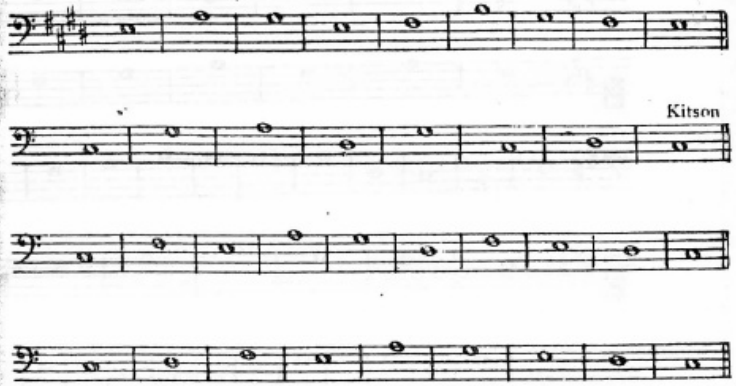


(2ª combinación)



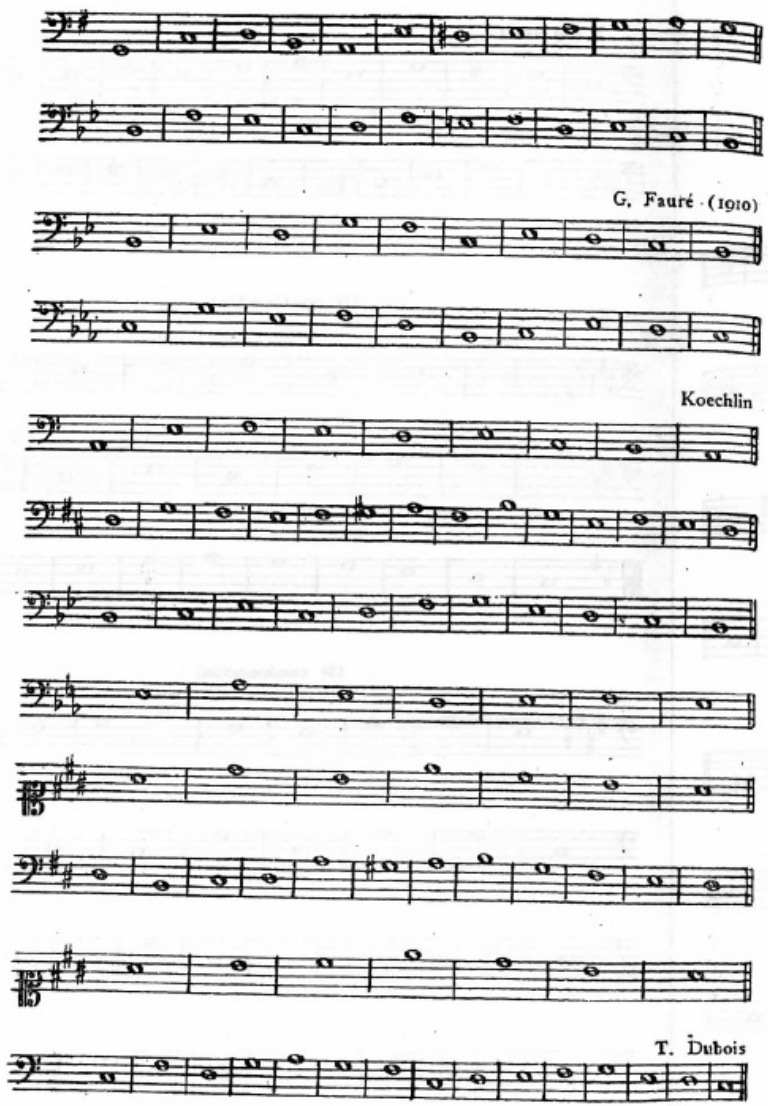
T. Dubois

(3ª combinación)



Kitson

A cuatro voces



SEGUNDA PARTE

CONTRAPUNTO IMITADO

TECNICA APLICADA

CONSIDERACIONES GENERALES (1)

El procedimiento seguido durante toda la primera parte, que consistía en construir el contrapunto de carácter vocal sobre un cantus firmus compuesto a base de una sola figura por compás (generalmente una redonda) se verá modificado en adelante con el empleo de temas o cantos dados construidos con figuraciones libres, en cuyo caso todas las voces que constituyen el conjunto deberán tratarse de acuerdo a las reglas y al estilo del contrapunto florido.

Aun cuando este nuevo procedimiento no ofrezca mayores dificultades, debemos advertir muy especialmente que las diversas partes del contrapunto deberán moverse como si un cantus firmus en redondas (2) (u otras figuras equivalentes según sea el compás empleado) estuviera siempre presente, menos cuando un cambio de acorde haga innecesario tener una nota en común. Esto no quiere decir que los cantus firmus a base de una sola figura por compás deban ser eliminados en absoluto de los estudios de contrapunto que se seguirán más adelante, pues como se verá, en varias ocasiones volveremos a emplear el procedimiento seguido en la primera parte, pues entendemos que su práctica constituye un factor importante en el aprendizaje de los principios básicos de la verdadera técnica contrapuntística.

Con el fin de facilitar en lo posible la práctica del contrapunto vocal de estilo clásico bajo este nuevo aspecto, daremos a continuación algunas indicaciones de orden general que creemos serán oportunas para iniciarse en las etapas sucesivas.

Compás. — Al compás de dos tiempos $\left(\frac{2}{2}\right)$ de uso casi exclusivo en el primer curso de contrapunto, pueden agregarse los compases de $\frac{4}{2}$ y $\frac{3}{2}$; ambos compases serán muy usados en adelante y su prác-

(1) Estas consideraciones generales referentes a la técnica aplicada deben tenerse en cuenta asimismo para el estudio de la tercera parte del presente tratado relativa al contrapunto invertible.

(2) Compás de $\frac{2}{2}$.

tica se hará sin limitaciones. En cuanto a los compases de $\frac{2}{4}$ y $\frac{4}{4}$ diremos que si bien se emplean muy poco en el contrapunto vocal clásico, son en cambio muy usados en el contrapunto de estilo instrumental de carácter libre, donde por otra parte cualquier otra clase de compás podría ser usada.

Acordes empleados. — La armonía se basará en los acordes empleados con anterioridad, ya sean éstos consonantes o disonantes, pero con respecto a los acordes de *séptima* recordaremos que siempre que se trate de contrapunto en estilo vocal clásico deberán usarse con la debida preparación y resolución de la séptima.

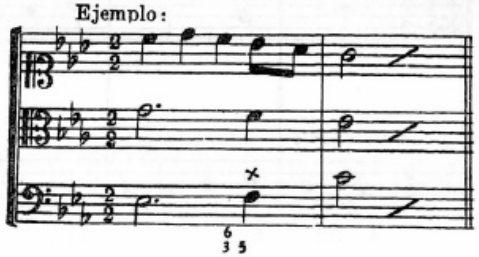
Por lo que se refiere al acorde de quinta *disminuída*, en estado fundamental, también recordamos que puede ser usado como consecuencia de una síncopa, o con reserva en aquellos casos en que la musicalidad del conjunto lo imponga. En cuanto al acorde de *cuarta* y *sexta* advertimos que se emplea con frecuencia en la cadencia final.

Cambios de acorde. — Cada tiempo puede llevar un acorde distinto *(armonía compacta)* pero la base armónica elegida para el contrapunto deberá ser en todo momento la más justa y clara posible, tanto en la elección como en el enlace de los acordes sobreentendidos por la melodía.

El caso de que un acorde iniciado en un tiempo fuerte del compás (1) se prolongue durante dos o más tiempos consecutivos *(armonía amplia)* es muy frecuente según sea la clase de contrapunto empleado, pero al respecto conviene tener presente que por lo general y con el fin de evitar monotonía o pesadez, es siempre aconsejable un cambio de acorde al pasar de un compás a otro, a menos de que se tratara de casos de verdadera y necesaria *amplitud armónica* en donde el acorde que ocupa el primer tiempo del compás se prolonga al o a los compases siguientes. (2)

En ciertos casos puede ocurrir *ocasionalmente* que un cambio de armonía se efectúe en el lugar que ocupa una cuarta negra (compás $\frac{2}{2}$).

Ejemplo:

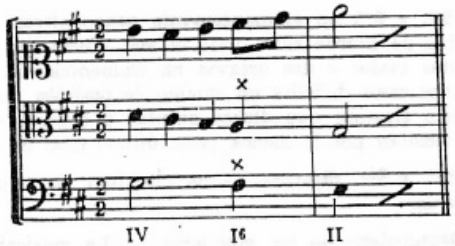


(1) Las denominaciones de tiempo *grave* o *leve* en lugar de *fuerte* o *débil* respectivamente nos parecen más adecuadas.

(2) En los compases de tres tiempos un cambio de acorde puede iniciarse también en el segundo tiempo y prolongarse sobre el tercero.

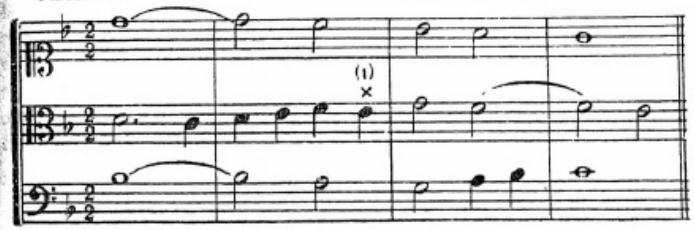
Si el cambio de armonía se efectúa con notas que proceden por grados conjuntos, se considera como de pasaje.

Ejemplo:



En el ejemplo que sigue, el cual pertenece a un pasaje de Palestrina citado por C. H. Kitson, también se efectúa un cambio de armonía en el lugar que ocupa la cuarta negra del segundo compás, pero este caso, que por otra parte es poco frecuente, difiere de los anteriores debido a que sobre la tercera negra, se produjo a su vez un cambio de acorde lo que da lugar a una *sobrearmonía*.

Palestrina. **Misa. Aeterna Christi Munera.**



Intervalos melódicos de excepción. — En pasajes difíciles se tolera el salto de *sexta mayor* siempre que no se produzca entre los grados segundo y séptimo.

El salto de *quinta disminuída* se tolera en dirección *descendente* cuando tiene lugar entre el cuarto y séptimo grado de ambos modos.

Silencios y repetición de notas. — Se permiten toda vez que una razón de orden puramente musical lo justifique.

Terceras y sextas sucesivas. — Cualquier número de terceras o sextas sucesivas es tolerado, siempre que su empleo resulte lógico y responda a una buena línea melódica.

(1) Actualmente este pasaje podría ser considerado como un caso de *escapada*.

Progresiones simétricas. — Este artificio puede ser empleado con sobriedad, teniendo en cuenta sin embargo que su extensión depende de las proporciones del conjunto.

5as. y 8as. no eminentemente consecutivas. — Recordamos que un cambio de acorde salva todo el mal efecto que pudieran producir dos quintas reales o dos octavas no eminentemente consecutivas y que en algunos casos difíciles un cambio de posición puede también salvar este defecto siempre que dichas quintas u octavas se hallen separadas por dos tiempos por lo menos (este último caso es convencional).

5as. y 8as. directas. — Se permiten, de acuerdo a las reglas de la armonía.

Naturaleza de los ejercicios. — La musicalidad del conjunto y la pureza de estilo son condiciones indispensables en la realización de los trabajos prácticos, de modo que todo ejercicio que no esté de acuerdo con estos principios fundamentales deberá ser desechado.

En cuanto a los temas empleados se preferirá que sean originales del alumno en todas sus partes, aun cuando en ciertas circunstancias estos temas podrán ser propuestos o simplemente indicados por el profesor.

CAPITULO I

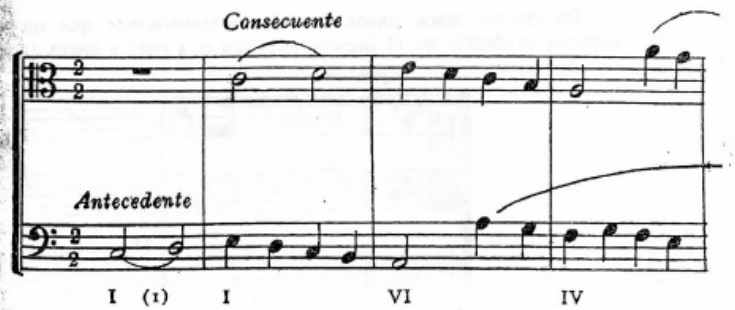
CONTRAPUNTO IMITADO

DEFINICIONES

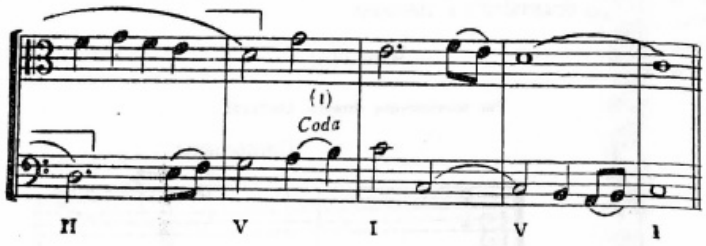
Se da el nombre de *contrapunto imitado* a aquel que toma como base para su construcción el artificio musical que se conoce con el nombre de *imitación*, artificio que como ya se sabe consiste en reproducir entre las diversas partes del contrapunto, con más o menos fidelidad y a cualquier intervalo de distancia, los dibujos melódicos o también rítmicos propuestos de antemano por una de las partes.

La parte que propone el tema a imitar se denomina *antecedente* y la que lo imita *consecuente*. En la *fuga* (y antiguamente también en el *canon* a la quinta) el antecedente y el consecuente toman los nombres de *sujeto* (dux) y *respuesta* (comes) respectivamente.

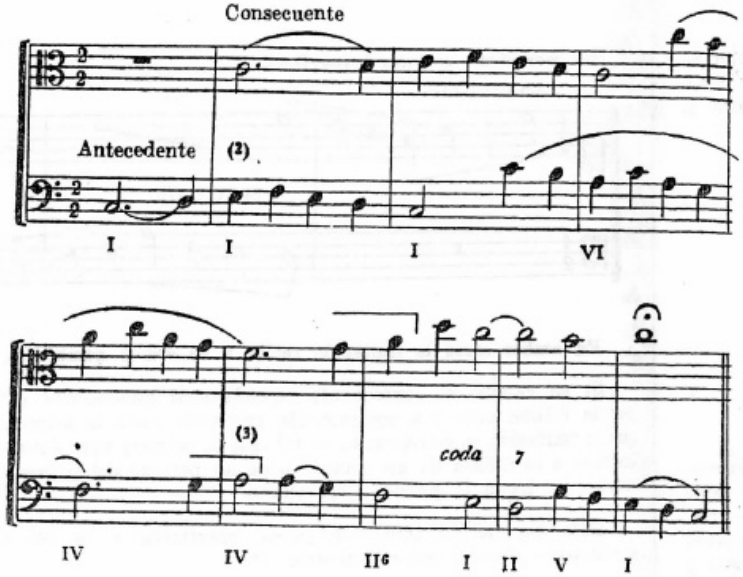
Los ejemplos que siguen están constituidos por dos contrapuntos de estilo imitado, en los cuales el consecuente imita al antecedente a la octava superior y a la distancia de un compás de separación.



(1) Los números romanos indican la base armónica sobre la cual se ha construído el contrapunto.



El mismo ejercicio realizado con diferente base armónica:



(1) *"Coda"*: vocablo italiano con el cual se designa la parte del ejercicio que tiene por objeto dar a éste un carácter conclusivo y completo. El estudio de este elemento será tratado a su debido tiempo.

(2) y (3) Ejemplos de amplitud armónica

CAPITULO II

LA IMITACION

SU CLASIFICACION GENERAL

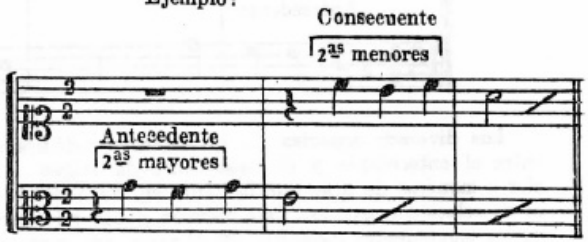
Clases de imitación. — La imitación puede ser *exacta* o *libre*.

Se dice que es exacta cuando la *clasificación* (1) y la *calificación* de todos los intervalos empleados en el consecuente son absolutamente iguales a aquellas del antecedente (caso del ejemplo anterior).

Esta clase de imitación suele recibir varias denominaciones segun las diversas escuelas y autores. Muy comunmente se la designa con el nombre de *regular* (2), aun cuando las denominaciones de *rigurosa* o *estricta* son usadas con frecuencia por varios autores; en este caso una segunda mayor será imitada por otra segunda también mayor, una tercera menor por otra tercera menor y así sucesivamente.

Cuando la clasificación de los intervalos del consecuente es igual a la de los intervalos del antecedente sin tener en cuenta su calificación, se dice que la imitación es *libre* (3) y frecuentemente recibe el nombre de *irregular* (4), en este caso una segunda o tercera mayor pueden ser imitadas por una segunda o tercera menor respectivamente.

Ejemplo:



(1) Se entiende por *clasificación* el número de grados que comprende el intervalo.

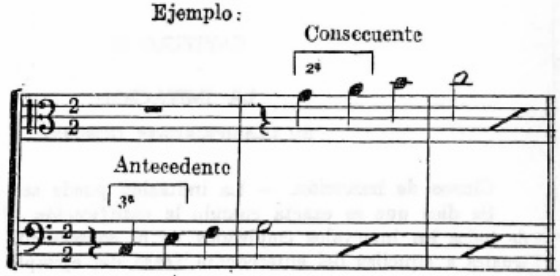
(2) Nosotros adoptaremos esta denominación por ser una de las más usadas en la escuela clásica.

(3) Como se verá más adelante, la imitación *libre* puede adquirir varios aspectos según se asemeje más o menos al antecedente.

(4) Esta clase de imitación también es llamada *regular* por algunos autores.

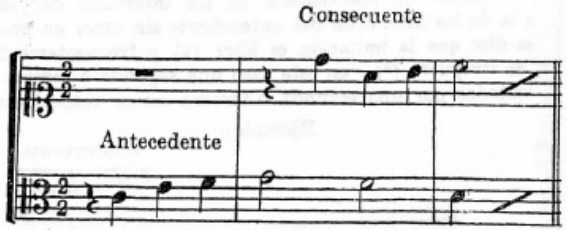
Otra clase de imitación libre tiene lugar cuando la clasificación de alguno de los intervalos empleados en el consecuente difiere del intervalo que le corresponde en el antecedente, pero conserva la misma dirección; en este caso una cuarta puede resultar imitada por una quinta, una segunda por una tercera o viceversa, etc.

Ejemplo:



Por último, puede suceder que el consecuente sólo imite el valor de las figuras empleadas en el antecedente sin tener en cuenta los intervalos ni su dirección melódica, en cuyo caso, verdaderamente libre, la imitación toma el nombre de *rítmica*.

Ejemplo:



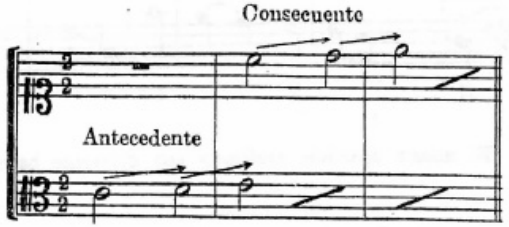
Las diversas especies. — La relación melódica o rítmica existente entre el antecedente y el consecuente da origen a las diversas especies o maneras de practicar la imitación, cuyo nombre deriva de la clase de relación existente. Esta relación puede referirse: 1º *a la dirección de los movimientos melódicos*, 2º *al valor que representan las figuras* y 3º a otras causas, lo cual se verá más adelante

En lo que concierne a la dirección de los movimientos melódicos la imitación puede ser, *por movimiento directo* si los intervalos del consecuente reproducen a los del antecedente siguiendo su misma dirección (ascendente o descendente) y *por movimiento contrario* cuando los intervalos del consecuente imitan a los del antecedente siguiendo la dirección

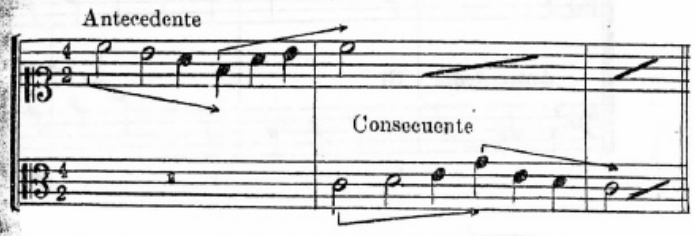
contraria, o sea, que a un intervalo melódico ascendente se contesta con uno descendente o viceversa.

Ejemplos:

Por movimiento directo (natural).



Por movimiento contrario (natural).



En ambos casos la imitación recibe a su vez el nombre de *natural*.

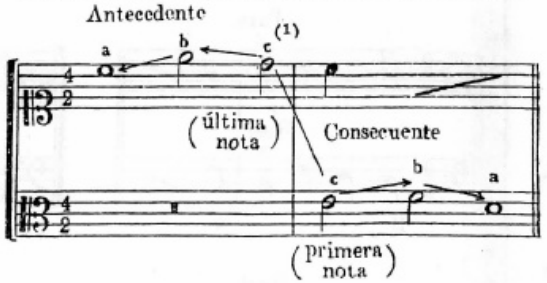
Si en cambio el consecuente reproduce al antecedente comenzando por la última nota y a continuación retrocede hasta la primera, se dice que la imitación es *retrógrada;* en tal caso la primera nota del consecuente imitará a la última de un compás o de un período del antecedente para retroceder hasta la primera del mismo.

Esta especie de imitación puede practicarse a su vez tanto por movimiento directo como contrario. (1)

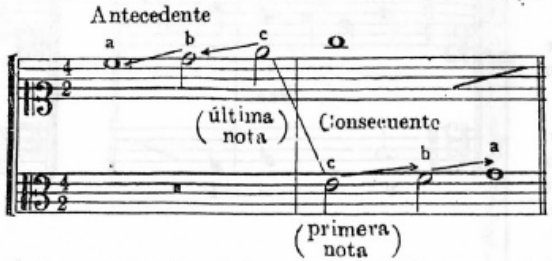
(1) Como se ve, no deben confundirse las denominaciones de *directo* y *contrario* con las de *natural* y *retrógrado*, ya que las primeras denominaciones se usan para designar los movimientos de cada uno de los intervalos (ascendentes o descendentes) mientras que con las segundas denominaciones nos referimos a la dirección (de derecha a izquierda o viceversa) de la melodía en general.

Ejemplos:

Imitación retrógrada por movimiento directo y por compás.



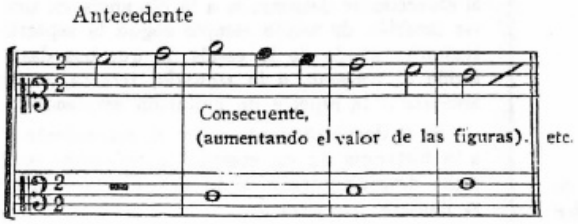
Imitación retrógrada por movimiento contrario y por compás



Las especies cuyo nombre deriva de la relación representada por el valor de las figuras pueden ser de dos clases, esto es: por *aumento* y por *disminución*.

En la imitación por aumento el consecuente reproduce al antecedente aumentando el valor de cada una de sus notas.

Ejemplo:

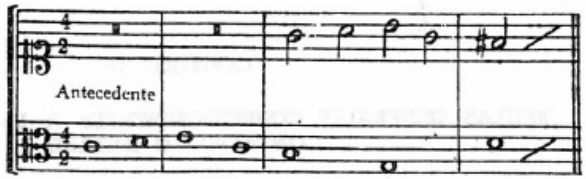


(1) La nota que corresponde a la letra C es el punto de partida para iniciar el consecuente.

Por el contrario en la imitación por valores disminuídos, el consecuente responderá al antecedente disminuyendo el valor de sus notas.

Ejemplo:

Consecuente, (disminuyendo el valor).



En cuanto a las especies restantes o sean aquellas que como hemos visto responden a otras causas pueden ser: *en contratiempo, interrumpida, periódica* y *canónica*.

Todas estas especies, como asimismo las mencionadas con anterioridad, serán objeto de un estudio especial y detallado al tratar separadamente cada una de ellas.

Como resumen damos a continuación un cuadro que contiene todas las especies comprendidas en la clasificación que acabamos de exponer.

I. - Especies que difieren entre sí por la dirección del movimiento melódico del consecuente con respecto al antecedente.		Natural	Por movimiento directo. Por movimiento contrario.
		Retrógrada	Por movimiento directo. Por movimiento contrario.
II. - Especies que difieren por el valor de las figuras.	Por aumento.	Natural	Por movimiento directo. Por movimiento contrario.
		Retrógrada	Por movimiento directo. * Por movimiento contrario. *
	Por disminución.	Natural	Por movimiento directo. Por movimiento contrario.
		Retrógrada	Por movimiento directo. * Por movimiento contrario. *
III. - Especies que difieren por otras circunstancias y pueden ser usadas por movimiento directo o contrario.			En contratiempo. Interrumpida. Periódica. Canónica.

NOTA. - Las especies marcadas con un asterisco no se usan en la actualidad, pues su interés musical es casi nulo desde que resulta más visual que auditivo, lo cual como se comprenderá es contraproducente en materia musical.

CAPITULO III

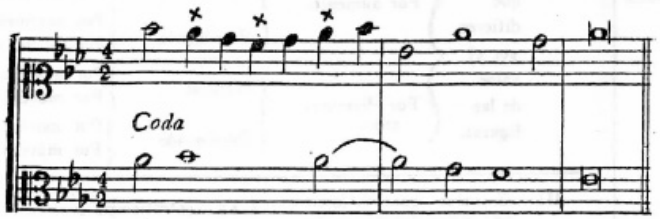
REGLAS GENERALES CORRESPONDIENTES A LA PRACTICA DEL CONTRAPUNTO IMITADO

Además de las consideraciones sobre *técnica aplicada* a que nos hemos referido con anterioridad, deben tenerse en cuenta las siguientes reglas de orden general:

Notas extrañas. — En esta clase de contrapunto puede ocurrir que una nota *extraña* en el antecedente resulte *real* en el consecuente o viceversa.

Por lo que se refiere a las notas extrañas *sobre acentuaciones fuertes*, recordamos que pueden ser tratadas no ya como una excepción sino como consecuencia de una buena y determinada línea melódica. En cuanto a los encuentros disonantes hacemos presente que ellos pueden ser usados toda vez que respondan a las reglas de su propia teoría. (Ver la primera parte).

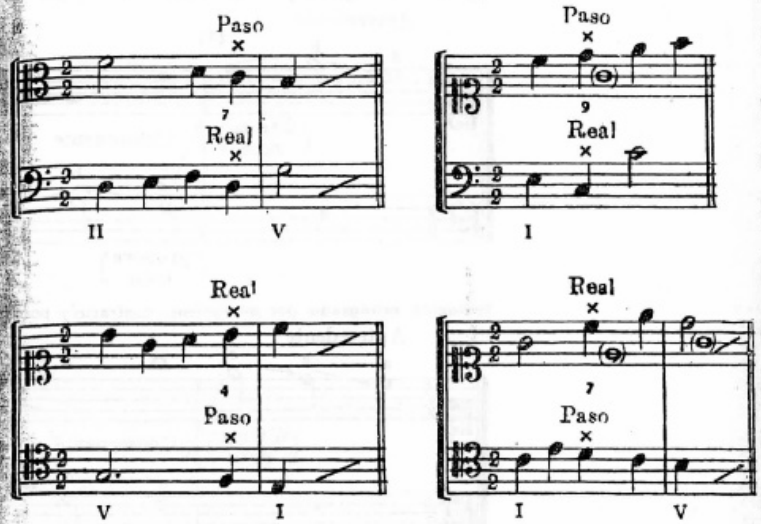
Ejemplo mostrando el empleo de notas extrañas sobre las *acentuaciones* fuertes de los tiempos.



Los ejemplos que siguen nos recordarán algunos casos especiales de contrapunto florido (1); se trata de encuentros disonantes que pueden

(1) En todos estos ejemplos se ha procedido como si una redonda estuviese siempre presente.

tener lugar entre dos negras colocadas en fracciones débiles o también fuertes.



Como se ve, estos encuentros disonantes tienen lugar entre una nota real y otra extraña, esta última procediendo por grados conjuntos.

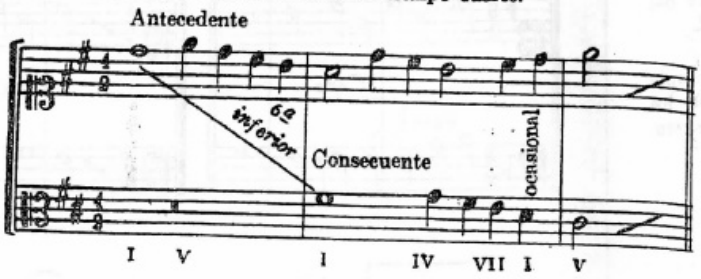
Exposición de las voces, (Entradas). — Los ejercicios de contrapunto imitado pueden iniciarse tanto en un tiempo o fracción fuerte como en uno débil, y la exposición del antecedente que por lo general comienza con *la tónica, la dominante* o *la mediante* (1), puede hacerse con cualquiera de las voces empleadas en el conjunto. El consecuente responderá al antecedente desplazado a la distancia de uno o más compases (alguna vez también de medio compás según la especie), pudiendo comenzar con cualquier grado de la escala, lo que nos dará como resultado una imitación *al unísono, a la segunda, tercera, cuarta, etc.*, según lo exija la armonía o la especie de imitación empleada.

Si el desplazamiento entre el antecedente y el consecuente se efectúa a la distancia de un compás, la imitación se denomina *por compás* y si dicho desplazamiento ocupa una distancia mayor (dos o más compases), se llamará *por período*.

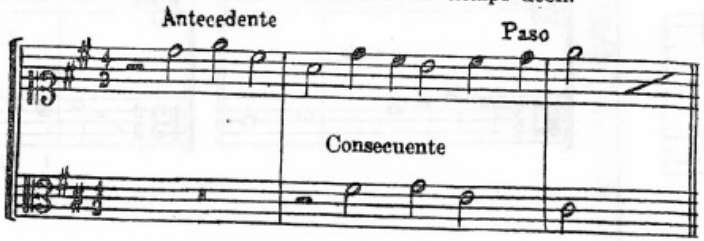
(1) En la práctica del contrapunto instrumental como asimismo en la composición libre, el antecedente puede comenzar con cualquier grado de la escala.

A continuación damos algunos ejemplos de *"exposiciones"* correspondientes a ejercicios de contrapunto imitado, en estilo vocal clásico.

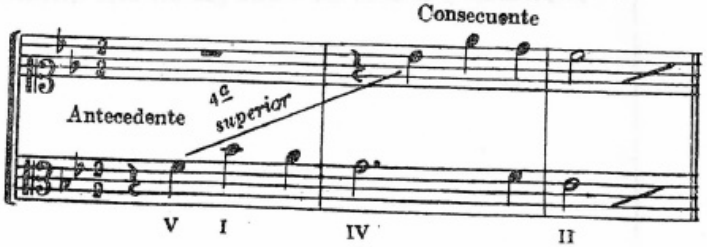
I. — Imitación natural e irregular *a la sexta inferior*, en la que el antecedente comienza con la tónica en tiempo fuerte.



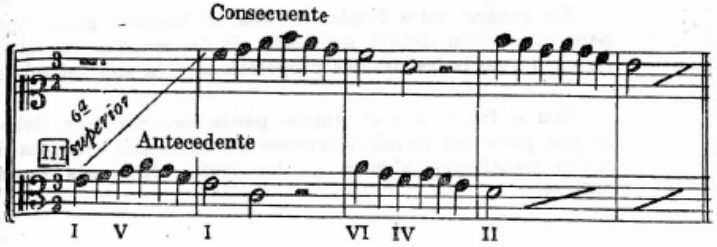
II. — Con el antecedente comenzando en tiempo débil.



III. — Imitación natural y regular *a la cuarta superior*, en la que el antecedente comienza con la dominante en fracción débil.



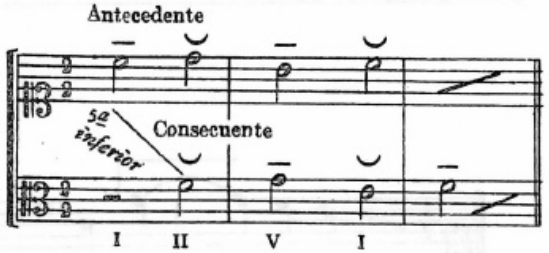
IV. — Imitación natural e irregular *a la sexta superior*, en la que el antecedente comienza con la mediante en tiempo fuerte.



Como puede observarse en las *"exposiciones"* que acabamos de presentar, el consecuente responde siempre al antecedente en los tiempos (o partes de tiempo) *correspondientes*, esto es: a un tiempo fuerte con otro fuerte y a uno débil con otro débil.

Cuando el consecuente responde al antecedente en tiempos *no correspondientes*, por ejemplo al fuerte con el débil, se dice que la imitación se efectúa *en contratiempo*. Ejemplo:

Imitación natural *a la quinta inferior*, en la que el consecuente responde al tiempo fuerte del antecedente con uno débil.



En el transcurso del ejercicio puede suceder que el consecuente se convierta a su vez en antecedente; este caso especial será tratado a su debido tiempo en la *imitación periódica*.

Del final o "coda". — Se da el nombre de *"coda"* a la parte del ejercicio (o también de una composición) que tiene por objeto dar a éste una sensación conclusiva. (1)

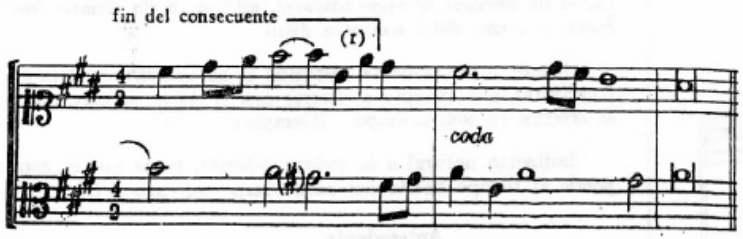
(1) En algunos casos la *coda* puede aplicarse también al final de una frase, tal es el caso de la coda que ciertos sujetos de fuga necesitan para predisponer con toda naturalidad la entrada de la respuesta.

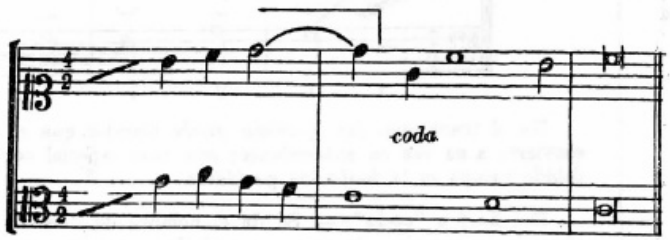
La *coda* comienza donde la imitación ha sido abandonada y se construye a base de una cadencia cualquiera de tipo contrapuntístico.

En general estos finales o *codas* se hacen a gusto del compositor, pero su elección deberá ser hecha de tal manera que el conjunto del ejercicio guarde las debidas proporciones y la más estrecha unidad.

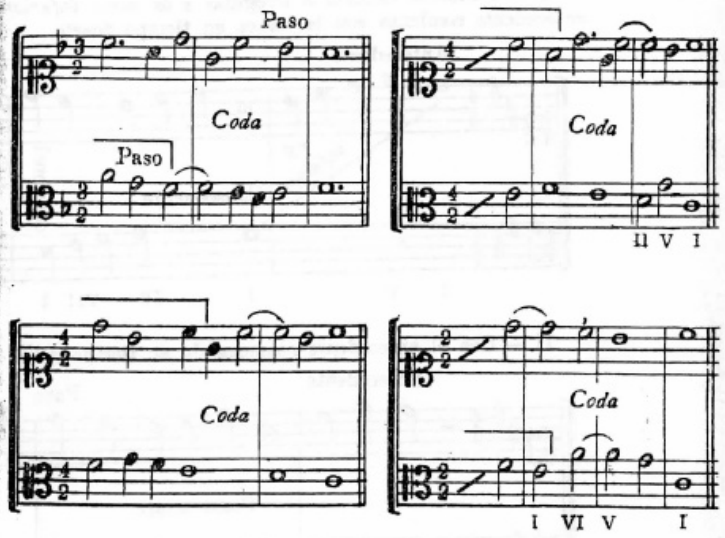
Con el fin de que el alumno pueda compenetrarse del estilo propio de esta parte del ejercicio daremos los siguientes ejemplos de *codas*, los cuales constituyen algunos de los tantos tipos más comunmente empleados.

Ejemplos de "codas" (final).





(1) Con el signo ⌐ se indica el fin del consecuente.



El análisis de conjunto de los dos primeros ejercicios (ejemplos de contrapunto imitado) dados al principio de esta segunda parte, como asimismo el de los demás ejemplos completos que se encontrarán en el transcurso de los diversos capítulos, servirá para darse cuenta de las proporciones y el estilo que deberá guardar cada ejercicio.

CAPITULO IV

PRACTICA DEL CONTRAPUNTO IMITADO A DOS VOCES, EN ESTILO VOCAL CLASICO (1)

IMITACION NATURAL POR MOVIMIENTO DIRECTO

Como ya se ha visto, esta especie de imitación tiene lugar cuando cada uno de los intervalos melódicos del consecuente reproduce a los del antecedente siguiendo su misma dirección (ascendente o descendente).

Puede ser *regular* (exacta, rigurosa o estricta) e *irregular* (libre) y se practica *al unísono* o a tantos intervalos como grados tiene la escala, esto es: *a la segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava* superior o inferior (2). Queda sobreentendido que todos estos intervalos pueden considerarse también como *compuestos*.

Las imitaciones *al unísono* y *a la octava* resultan siempre regulares y por su propia naturaleza son las que ofrecen menos variedad armónica; por esta razón los pasajes a base de armonías amplias (dos o más compases con la misma base armónica) son muy frecuentes en estas clases de imitación.

Las imitaciones a *la cuarta* y *a la quinta* también pueden resultar regulares pero en tal caso será necesario tener muy en cuenta las indicaciones que al respecto se darán en su oportunidad; por lo que se refiere a las demás imitaciones advertimos que ellas resultarán irregulares

A continuación exponemos el procedimiento que deberá seguirse para obtener un ejercicio completo de contrapunto imitado, cuyo conjunto resulte un todo homogéneo y lógico tanto por sus proporciones como por su estilo. En el presente caso nos valdremos de una imitación *al unísono* y *por compás*.

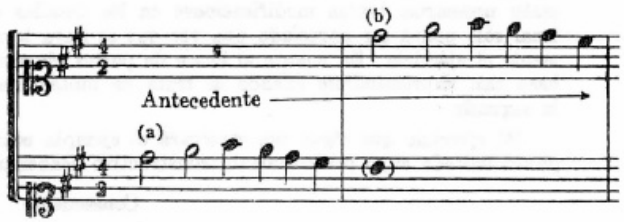
He aquí el procedimiento a seguir:

(1) Al practicar la *imitación canónica* o *canon* propiamente dicho deberá emplearse tanto el estilo vocal como el instrumental libre; para este último véase el Capítulo X de la primera parte de este tratado.

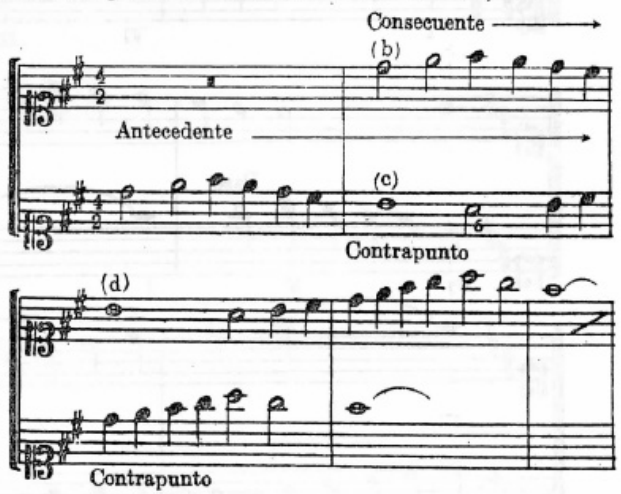
(2) La verdadera denominación corresponde a la que nos da el intervalo considerado como ascendente.

I. — Constrúyase el primer compás del antecedente (a) expuesto en la parte que se crea conveniente, y de inmediato dispóngase la entrada del consecuente (b) desplazada a la distancia que el caso exija (aquí se trata de un compás). (1).

Ejemplo:



II. — En seguida se proseguirá con el segundo compás del antecedente (c), el cual estará formado por el contrapunto que corresponde a la entrada del consecuente (b); a continuación este contrapunto pasará a ocupar el compás que sigue en el consecuente (d) llevando a su vez como contrapunto la continuación del antecedente, así:

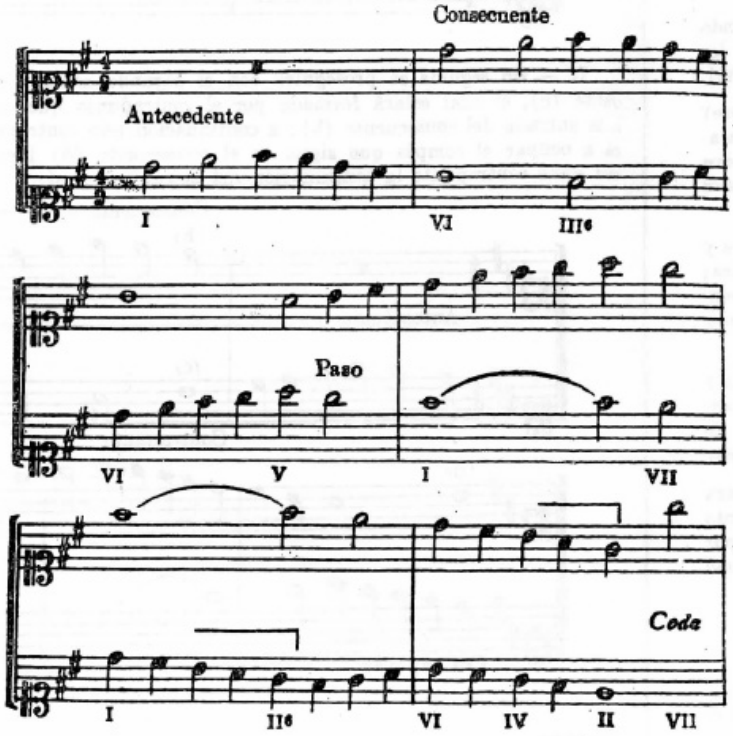


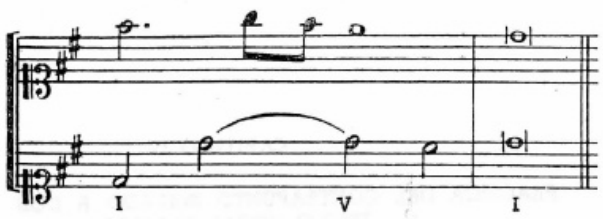
(1) Si se tratara de una imitación *por período* se construirían los compases que forman el antecedente y a su debido tiempo se dispondría la entrada del consecuente.

III. — Continúese procediendo en la misma forma hasta que las proporciones del ejercicio exijan cortar la imitación y construir el final por medio de su coda respectiva.

Como es natural, el procedimiento que acabamos de indicar sólo puede ser aprovechado en sus líneas generales, pues en la práctica, para conseguir un ejercicio de carácter verdaderamente musical y completo serán necesarias tantas modificaciones en los detalles que su resultado final sólo podrá ser apreciado una vez que se haya terminado completamente el ejercicio. En cuanto al cruce de partes téngase presente que se hace casi imprescindible cuando se trata de imitaciones al unísono y a la segunda.

El ejercicio que sigue nos mostrará el ejemplo completo de contrapunto imitado cuyo procedimiento constructivo acabamos de exponer.

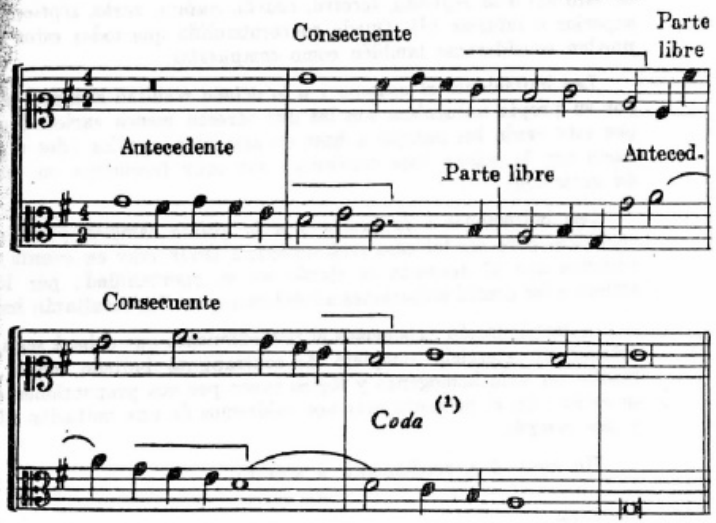




Por lo que se refiere al procedimiento a seguir en ejercicios cuya imitación corresponda a otros intervalos, se procederá en forma análoga al ejemplo de imitación al unísono que hemos presentado.

El ejemplo siguiente, tomado del *Tratado de Contrapunto y Fuga* de *Cherubini*, nos muestra una imitación irregular *a la tercera superior*, la cual por la forma de su construcción merece algunas observaciones que sin duda han de ser provechosas para el alumno.

Cherubini.



(1) Es curioso observar que en todas las ediciones de la obra de referencia se cita a la *coda* como si comenzara en el tercer compás del ejercicio, cuando en realidad ella comienza en el quinto.

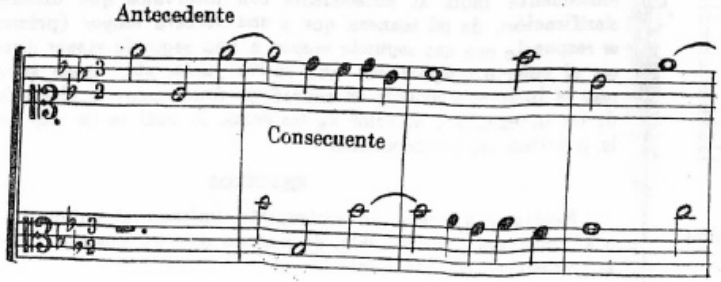
Observaciones. — Como se ve, se trata aquí de una imitación irregular en la que el antecedente se presenta cortado en el segundo compás para dar lugar a un pequeño fragmento libre, después del cual se inicia nuevamente para proseguir hasta la construcción de la respectiva coda. Este procedimiento puede ser aprovechado algunas veces en trabajos como el presente, donde la imitación es tan sólo un elemento y no la razón misma del ejercicio como acontece cuando se trata de una *imitación canónica* o *canon* propiamente dicho; sin embargo, dadas sus características, este ejercicio podría ser considerado a su vez como una forma de *imitación periódica*, la que será estudiada más adelante.

Imitaciones a la cuarta y a la quinta (1). — En estas clases de imitaciones hay que distinguir muy particularmente los dos casos siguientes:

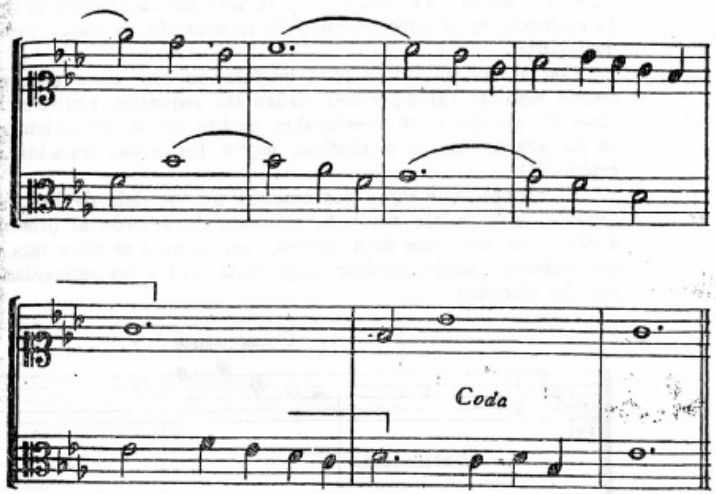
1º, la imitación es *irregular* (libre); 2º, la imitación es *regular* (exacta).

La realización de ejercicios pertenecientes al primer caso (imitación libre) no exige cuidados especiales, ya que como se sabe se trata de una clase de imitación en que la calificación de los intervalos no es tomada en cuenta; por lo tanto, para obtener un ejercicio de esta naturaleza no habrá más que seguir las indicaciones dadas con anterioridad, lo cual como se verá en el ejemplo que sigue no ofrece nuevas ni mayores dificultades.

Ejemplo de imitación irregular *a la quinta* (o a la cuarta inferior).



(1) De acuerdo con su verdadera nomenclatura, la imitación *a la cuarta* equivale a la quinta inferior y la imitación *a la quinta* tiene su equivalencia en la cuarta inferior.



En el segundo caso (imitación exacta) debe tenerse muy en cuenta lo siguiente:

Las imitaciones exactas *a la cuarta superior* (quinta inferior) o *a la quinta superior* (cuarta inferior) únicamente pueden tener lugar si se altera en el antecedente el *cuarto* o el *séptimo* grado de la escala respectivamente.

La modulación que en estos casos se origina sólo puede haberse efectiva siempre que ella no resulte *extemporánea*, dadas las reducidas proporciones de esta clase de ejercicios. (1)

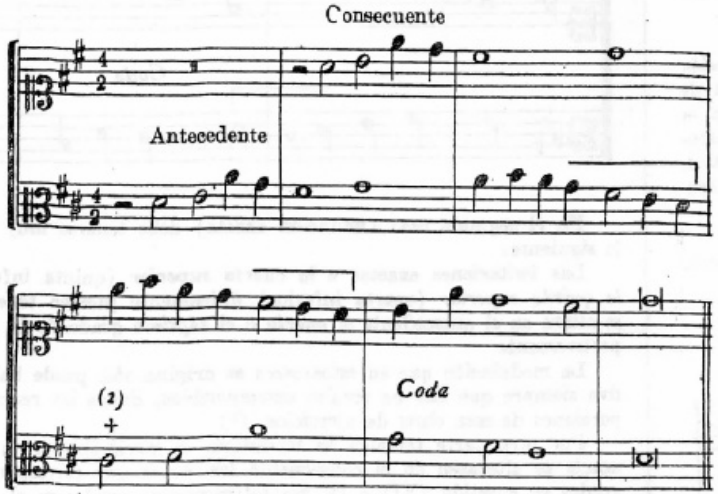
Por otra parte también se modularía si para obtener la imitación exacta se alterasen en el consecuente las notas que corresponden a los grados en cuestión (VII o IV respectivamente) usados en el antecedente, así: si el tono empleado fuera el de *do mayor* y la imitación exacta se efectuara *a la cuarta* superior (o quinta inferior), un *fa* (IVº grado) en el antecedente resultaría imitado por un *si bemol* en el consecuente lo que daría lugar a una modulación a la subdominante o a su relativo menor.

(1) Al tratar el *canon* se verá como por la extensión y el carácter de composición que en tal caso pueden adquirir los ejercicios, las modulaciones que se originan no solamente resultarán oportunas sino que en determinadas ocasiones se harán indispensables; a tal efecto pueden analizarse los ejercicios relativos a la *imitación canónica*.

A su vez, si la imitación se efectúa *a la quinta superior* (o cuarta inferior), un *si* (VII grado) en el antecedente resulta imitado por un *fa sostenido* en el consecuente y la modulación se habrá producido a la dominante.

Con el fin de evitar toda modulación que como acabamos de ver podría resultar extemporánea dadas las reducidas proporciones de esta clase de ejercicios, se acostumbra omitir en el antecedente el empleo de los grados cuarto o séptimo, según los casos, tratados como notas reales. (1)

El ejemplo que sigue nos muestra un ejercicio de imitación regular (exacta) *a la quinta superior*, realizado de acuerdo al procedimiento de *omisión* que acabamos de mencionar, con lo cual se evita una modulación que hubiera podido resultar inoportuna dadas las reducidas proporciones del ejercicio.

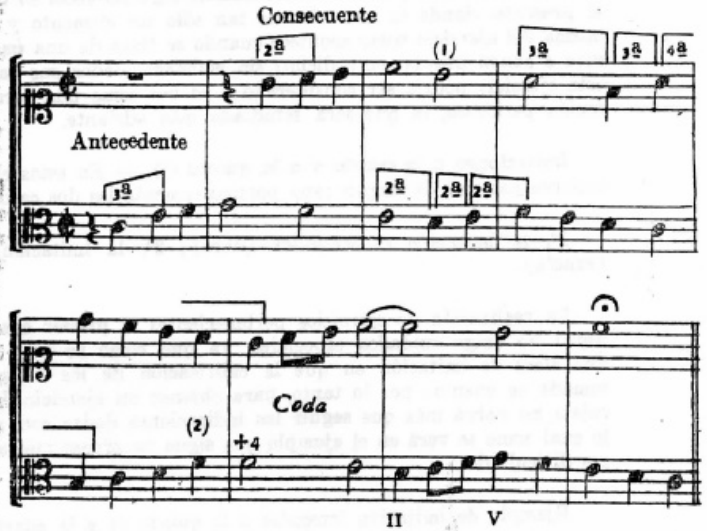


Como ejemplos de imitación a otros intervalos analícense aquellos presentados en párrafos anteriores. (Ver exposición de las voces).

(1) Queda sobreentendido que las notas correspondientes a los grados que acabamos de mencionar podrían ser empleadas como notas de adorno (bordadura inferior), en cuyo caso la tonalidad no quedaría alterada.

(2) En cuanto al *do sostenido* (VII grado) con que comienza el cuarto compás, nótese que aparece después que la parte respectiva ha perdido su condición de antecedente.

A continuación presentamos un ejemplo de *imitación libre* en el que algunos de los intervalos del consecuente difieren de sus correspondientes en el antecedente no sólo por su calificación sino también por su clasificación.



Al analizar este ejemplo obsérvese como en determinados casos el consecuente imita al antecedente con intervalos que difieren por su clasificación, de tal manera que a una *tercera mayor* (primer compás) se responde con una *segunda mayor*, a una *segunda menor* (paso del tercer al cuarto compás) con una *cuarta justa*, etc.; como se vé, en este caso la imitación consiste en reproducir únicamente la dirección melódica de los intervalos y el valor de las notas, lo cual es de uso frecuente en la práctica de la composición.

EJERCICIOS

Realizar ejercicios de contrapunto imitado al unísono, a la octava o a cualquier otro intervalo, de acuerdo con los modelos presentados en el transcurso de este Capítulo.

(1) El intervalo de cuarta aumentada producido entre tres notas es perfectamente aceptable en este caso, pues proviene de una nota que se considera de pasaje.

(2) La repetición de la nota que prepara un retardo puede practicarse excepcionalmente aun siendo de menor valor; su efecto es sumamente agradable a pesar de que aquí el caso es distinto, pues en realidad se trata de la repetición de la disonancia de un acorde de séptima en tercera inversión.

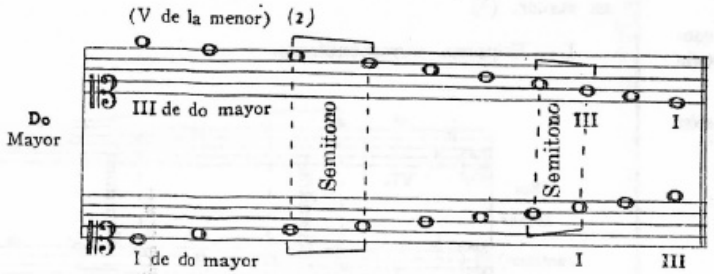
CAPITULO V

IMITACION NATURAL POR MOVIMIENTO CONTRARIO

Esta especie de imitación, que puede ser *regular* (exacta) o *irregular* (libre), tiene lugar cuando cada uno de los intervalos del consecuente reproduce a los del antecedente siguiendo la dirección opuesta; de esta manera, un intervalo ascendente resultará imitado por otro descendente o viceversa.

Imitación regular o exacta (1). — Con el fin de facilitar la realización de esta especie de contrapunto imitado y obtener un lugar de referencia exacto para la colocación de los tonos y semitonos en el consecuente, será necesario establecer de antemano y dentro de la tonalidad respectiva, el esquema correspondiente. Dicho esquema se compone de dos escalas contrapuestas que proceden en distinto sentido o sea por movimiento contrario, cuya disposición deberá variar según que el modo empleado sea mayor o menor.

Esquema destinado a obtener el movimiento contrario exacto denominado "inversión", aplicable al modo mayor.



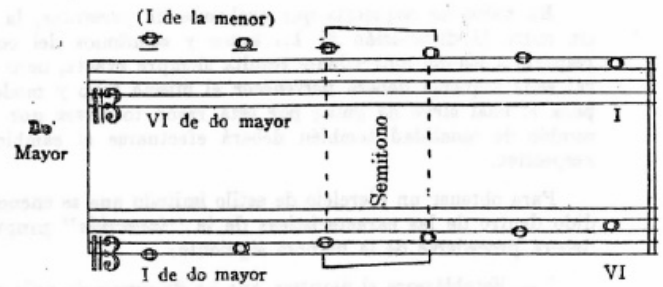
(1) Esta clase de imitación se distingue con el nombre de "*inversión*" para diferenciarla de la imitación libre que en tal caso adquiere el nombre de "*movimiento contrario*".

(2) Nótese la substitución que en este caso se opera entre el modo mayor y su relativo menor, lo cual está de acuerdo con las leyes de la teoría de la "*resonancia inferior*".

Como puede observarse en este esquema, si el antecedente comienza con la *tónica* el consecuente deberá comenzar con el *tercer grado* o viceversa, lo que en cierto modo da lugar al equívoco o permutación recíproca entre el modo mayor y su relativo menor, que justifica el nombre de "*inversión*" en lugar de "*movimiento contrario*" tan comunmente aplicado a esta clase de imitación.

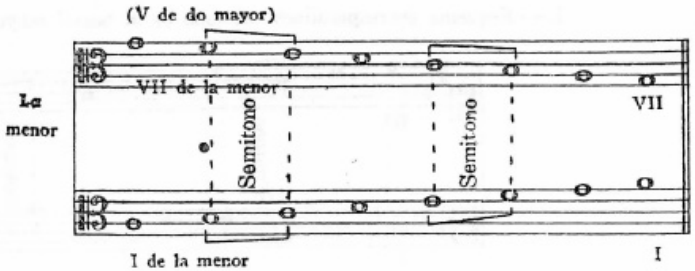
En determinados casos (cuando el *límite* de la melodía no pasa de una sexta) la imitación exacta puede obtenerse respondiendo a la *tónica* con el *sexto grado* o viceversa.

Ejemplo:

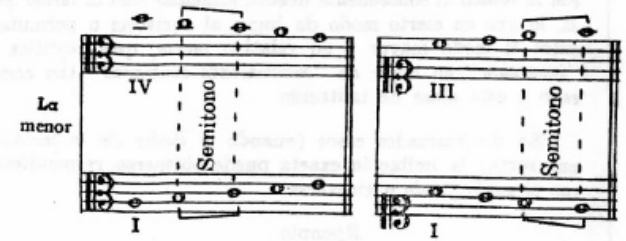


Esquema aplicable al modo menor (antiguo). — En este caso las escalas que constituyen el correspondiente esquema deberán disponerse de tal manera que a la *tónica* del antecedente se responda con el *séptimo grado* en el consecuente o viceversa.

Ejemplo.



Los siguientes esquemas también podrían servir de guía según fuera el *límite* de la melodía empleada en el antecedente.



En todos los esquemas que acabamos de presentar, la correspondencia entre la disposición de los tonos y semitonos del consecuente con respecto a los del antecedente resulta siempre exacta, pero como es natural cada esquema deberá pertenecer al mismo tono y modo del ejercicio para el cual sirve de guía; por esta razón toda vez que se efectúe un cambio de tonalidad también deberá efectuarse el cambio del esquema respectivo.

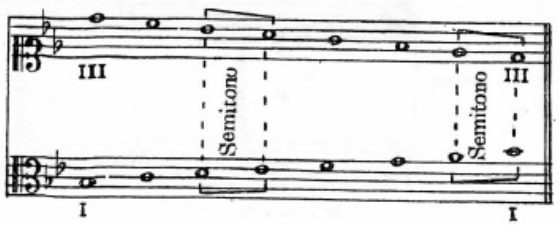
Para obtener un ejercicio de estilo imitado que se encuentre comprendido dentro de las características de la *"inversión"* propiamente dicha, deberá procederse de la manera siguiente:

I. — Establézcase el esquema que ha de servir de guía para la correspondencia exacta en la disposición de los tonos y semitonos del consecuente con respecto a los del antecedente, en la tonalidad exigida por el ejercicio a realizar.

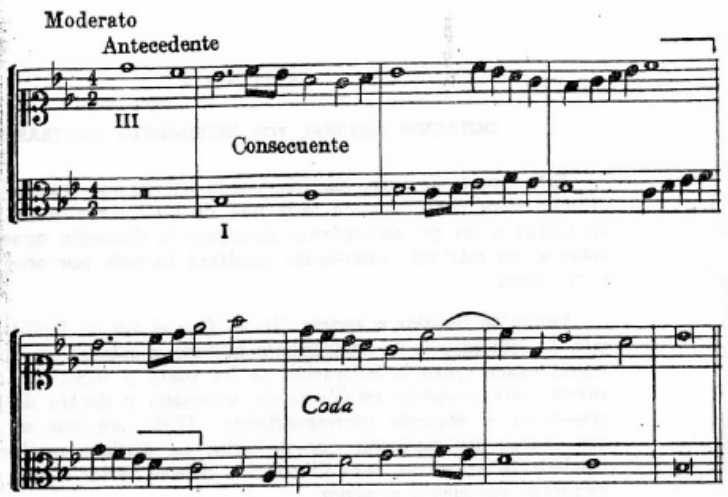
II. — Constrúyase la imitación de tal manera que las notas del consecuente con respecto al antecedente guarden la misma relación existente entre aquella de las escalas que constituyen el esquema respectivo.

Ejemplo de contrapunto imitado por *"inversión"*, o sea imitación exacta por movimiento contrario, en el tono de *si bemol mayor*.

I. — Esquema correspondiente al tono de *si* bemol mayor.

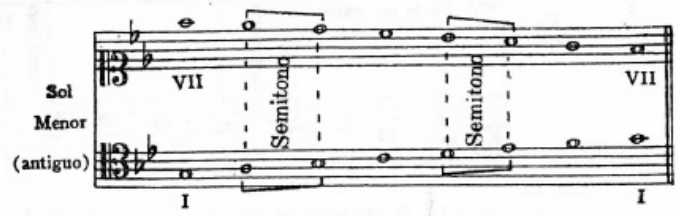


II. — Ejercicio de contrapunto imitado por *"inversión"*, basado en el esquema anterior.



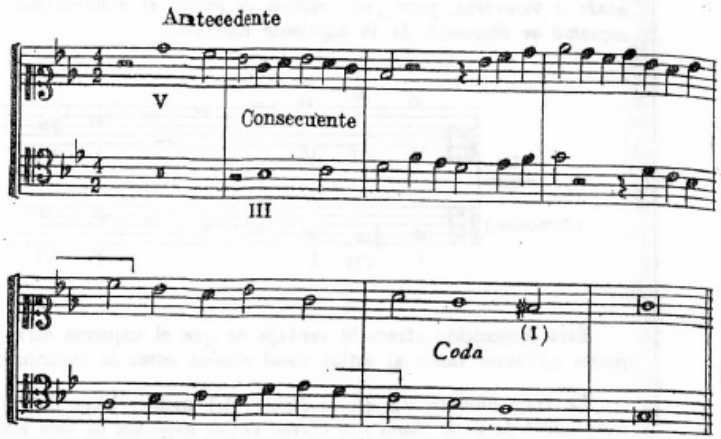
Ejemplo de contrapunto imitado por *"inversión"*, en el tono de *sol menor*. (1)

I. — Esquema correspondiente.



(1) Con mucha frecuencia ocurre que los ejercicios en modo menor antiguo ofrecen un doble aspecto de tonalidad (menor y mayor relativa) en cuyo caso el equívoco modulante se acepta aun cuando sea de larga duración.

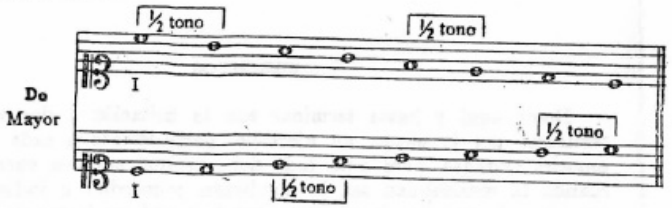
II. — Ejercicio basado en su respectivo esquema.



Imitación irregular o libre. — Esta clase de imitación que se distingue con el nombre particular de *"movimiento contrario"* para diferenciarla de aquella regular denominada *"inversión"*, se obtiene por un procedimiento análogo al que se ha empleado en la práctica de la imitación *regular* o *exacta*, pero en este caso los esquemas que servirán de guía para la realización de los ejercicios respectivos podrán ser empleados tanto en el modo *mayor* como en el *menor*.

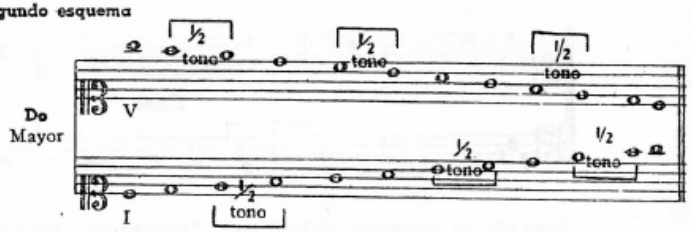
Esquemas destinados a obtener la imitación libre denominada "por movimiento contrario", aplicables a los modos mayor y menor (antiguo).

Primer esquema



(1) Como ya se ha hecho notar en la primera parte de este tratado, es de práctica construir el final con el séptimo grado alterado, aun tratándose de modos antiguos.

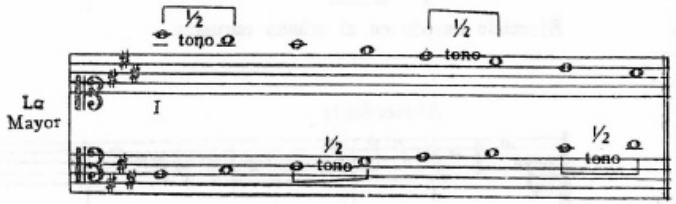
Segundo esquema



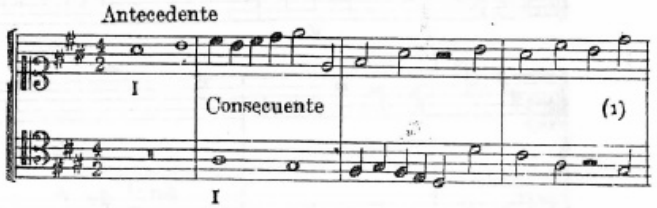
Como puede observarse en el primero de estos esquemas, si el antecedente (en modo mayor o menor) comienza con la *tónica*, el consecuente también deberá comenzar con dicho grado; en cuanto a las demás notas guardarán la misma correspondencia que presentan en el esquema respectivo.

Por lo que se refiere al segundo esquema, nótese que si el antecedente (mayor o menor) comienza con la *tónica*, el consecuente le responderá comenzando con la *dominante* o viceversa.

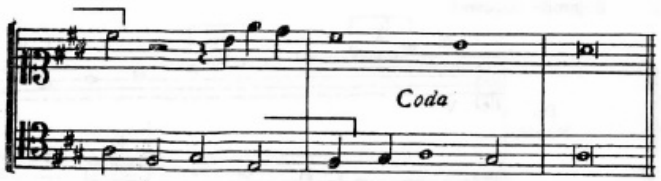
Ejemplo de imitación irregular (libre) por "movimiento contrario" en el tono de *la mayor*, aplicable al siguiente esquema:



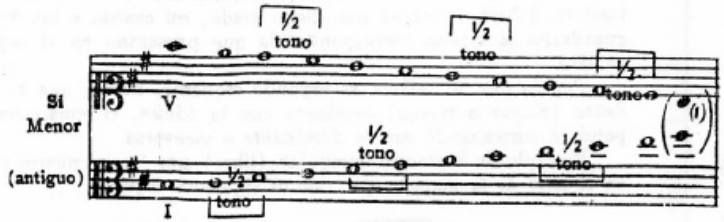
Ejercicio basado en el mismo esquema.



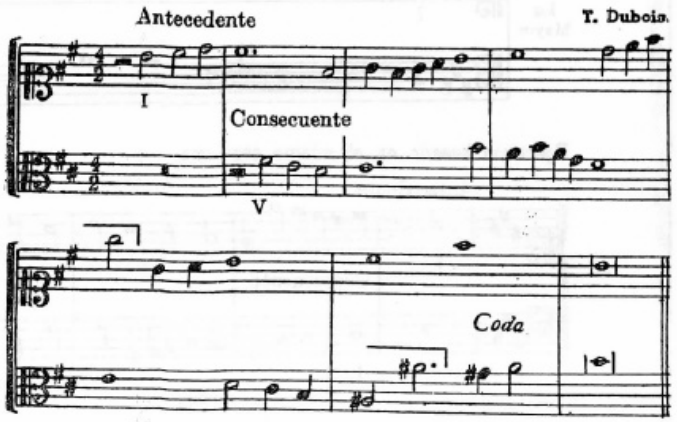
(1) En este caso, la quinta disminuída en fundamental debe ser considerada como consecuencia de una síncopa disonante sobreentendida por el silencio (disonancia de segunda acompañada por la cuarta).



Ejemplo de imitación (libre) por "movimiento contrario"), en el tono de *si menor*, tomado del Tratado de Contrapunto y Fuga de T. Dubois y aplicable al siguiente esquema:

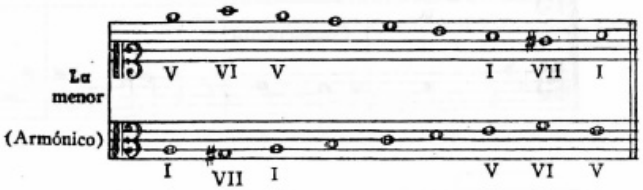


Ejercicio basado en el mismo esquema.



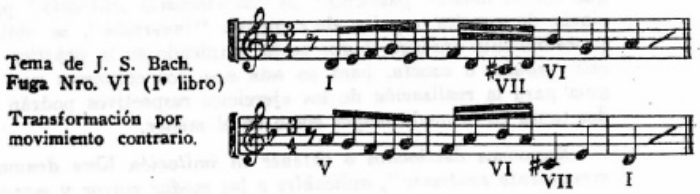
(1) Fuera de tesitura.

Para el modo menor *actual* puede recurrirse al segundo de los esquemas mencionados, o sea aquel en que a la *tónica* se responde con la *dominante* o viceversa, pero por razones de estilo es conveniente que dicho esquema se disponga de la siguiente manera:



Esta disposición ofrece la ventaja de que el esquema correspondiente puede aplicarse tanto al estilo vocal clásico como al instrumental libre.

La fuga número VI, en *re menor*, del primer libro del *"Clave bien templado"* de J. S. Bach nos ofrece varios aspectos de esta clase de imitación, y su tema, de acuerdo con el esquema respectivo, puede presentar la siguiente transformación:



EJERCICIOS

Desde aquí y hasta terminar con la imitación a dos voces deberá realizarse por lo menos un ejercicio perteneciente a cada una de las especies tratadas, pero ante todo debe tenerse muy en cuenta que aun cuando la musicalidad sea la condición primordial e indispensable en esta clase de trabajos, la paciencia también será un factor de gran importancia si es que se quiere obtener la soltura de mano y la fantasía tan necesarias para el desarrollo de la fuga y la gran composición.

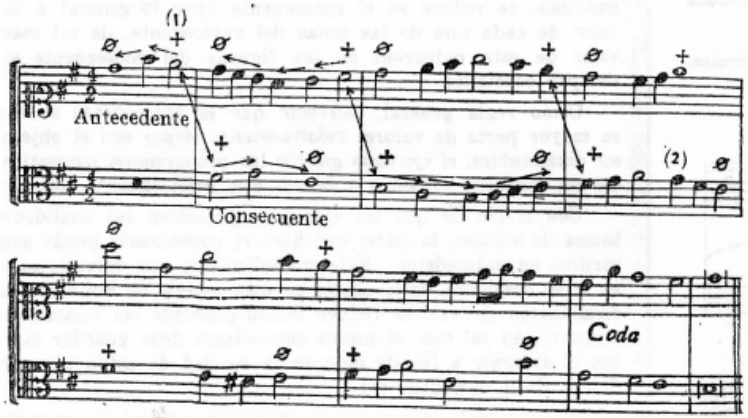
CAPITULO VI

IMITACION RETROGRADA

Cuando el consecuente imita al antecedente comenzando por la última nota de un compás o de un período y retrocede hasta la primera del mismo, se dice que la imitación se efectúa por *movimiento retrógrado;* en el primer caso se denomina *por compás* y en el segundo *por período.* Tanto en uno como en otro caso esta imitación puede tener lugar por movimiento *directo* o *contrario,* al mismo tiempo que puede ser *regular* (exacta) o *irregular* (libre).

Los polifonistas flamencos de los siglos XV y XVI mostraron gran predilección por esta especie de contrapunto imitado, pero en la actualidad su práctica está casi abandonada debido a la dificultad que existe para reconocer en el consecuente la reproducción del antecedente; no obstante este artificio puede ofrecer todavía algún interés al dar un nuevo aspecto al sujeto de una fuga.

El siguiente ejercicio nos muestra un ejemplo de imitación *retrógrada irregular,* por *movimiento directo* y por *compás.*

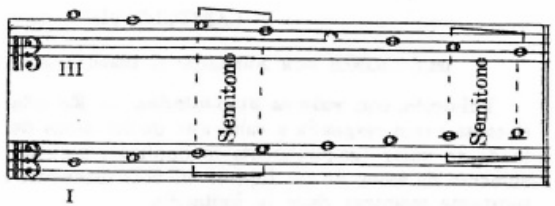


(1) El signo convencional + usado en el antecedente indica la última nota del compás o período a imitar, mientras que en el consecuente indica la primera nota que imita; en cuanto al signo ø se usa para indicar la primera nota del antecedente y la última del consecuente; en ocasiones estos signos pueden substituirse por medio de letrás.

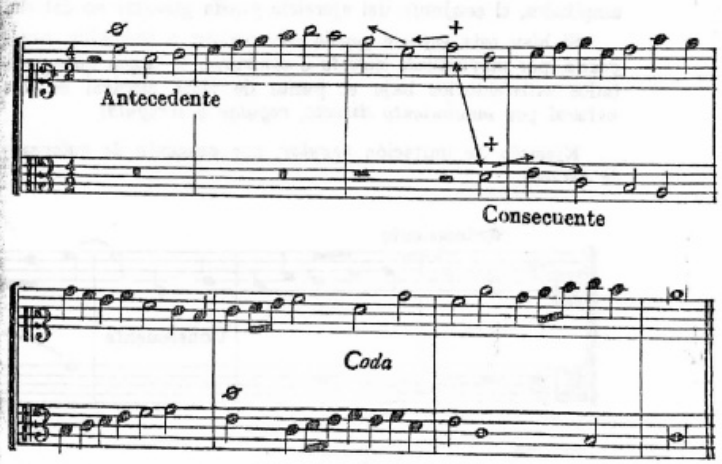
(2) El ritmo es lógicamente tolerado en este caso.

Otro ejemplo mostrando una imitación *retrógrada regular,* por *"inversión"* y por *período.*

I. — Esquema correspondiente, en el tono de *do mayor:*



II. — Ejercicio basado en el mismo esquema.



CAPITULO VII

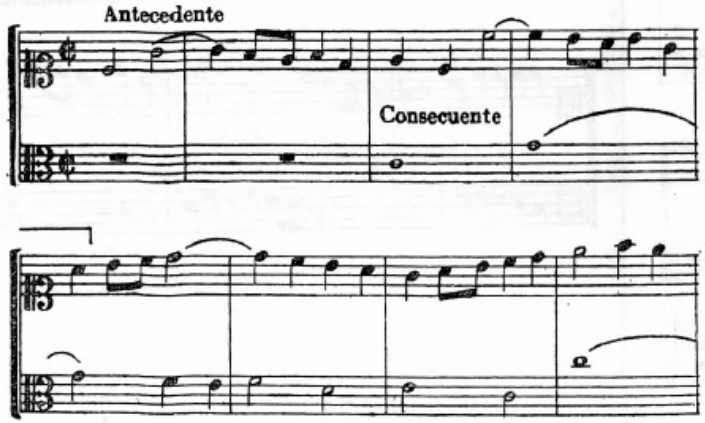
IMITACIONES POR AUMENTO O DISMINUCION DE VALORES

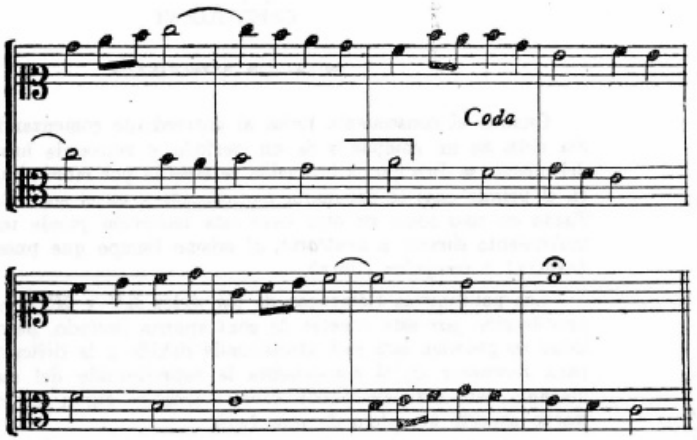
Imitación con valores aumentados. — En esta especie de imitación el consecuente responde a cada una de las notas del antecedente aumentando su valor (generalmente lo duplica), pero de tal manera que este aumento de valor de las figuras en el consecuente se mantenga siempre constante mientras dure la imitación.

Como regla general, conviene que el antecedente se componga en su mayor parte de valores *relativamente breves*, a fin de que al ser ampliados, el conjunto del ejercicio pueda guardar su debida proporción.

Si bien esta especie puede ser *regular* o *irregular*, *natural* o *retrógrada*, por *movimiento directo* o *contrario*, la única que puede dar resultados satisfactorios bajo el punto de vista musical es la denominada *natural* por *movimiento directo*, *regular* o *irregular*

Ejemplo de imitación *regular*, por *aumento de valores* y *movimiento directo*.





Imitación con valores disminuídos. — Para obtener esta especie de imitación, se reduce en el consecuente (por lo general a la mitad) el valor de cada una de las notas del antecedente, de tal manera que el valor de esta reducción en las figuras del consecuente se mantenga siempre constante.

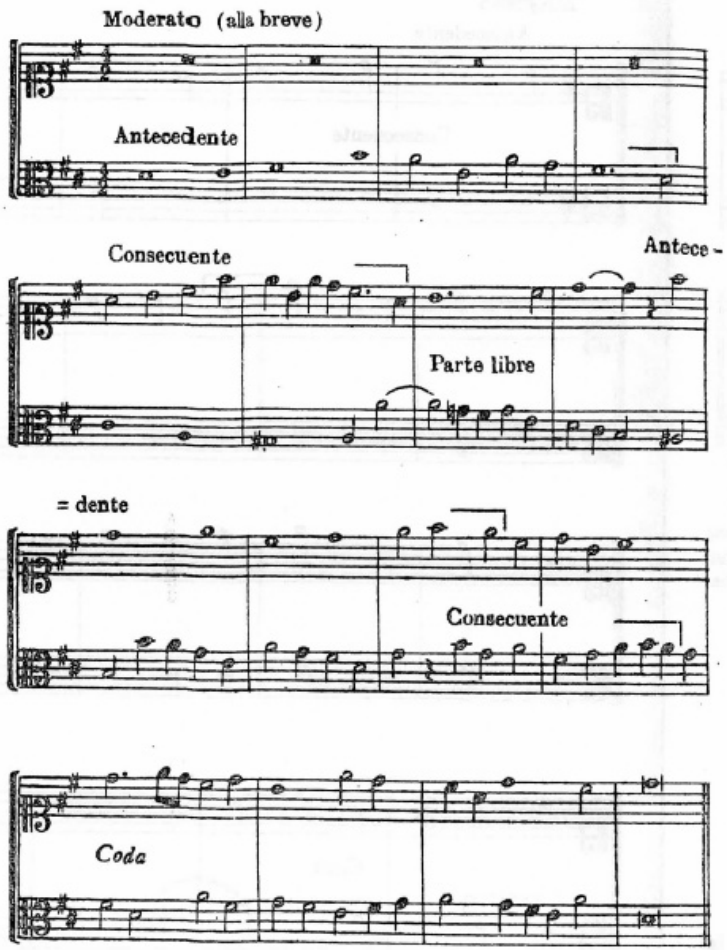
Como regla general, conviene que el antecedente se componga en su mayor parte de valores *relativamente largos* con el objeto de que al ser disminuídos, *el ejercicio* guarde las proporciones necesarias para ofrecer un conjunto orgánico a la vez que musicalmente completo.

Con el fin de que los ejercicios presenten las cualidades que acabamos de señalar, la parte que hace el consecuente puede asimismo convertirse en antecedente. Este procedimiento que volveremos a encontrar en otras ocasiones, suele usarse en esta especie de imitación, dado que la disminución de valores reduce inmediatamente las dimensiones del consecuente; en tal caso el nuevo antecedente debe guardar cierta analogía con el anterior a fin de obtener la unidad de estilo tan necesaria aun dentro de la variedad. (1)

Prácticamente sólo se usa la imitación *natural* por movimiento directo o contrario; la imitación *retrógrada* por movimiento directo o contrario también es posible pero no siempre musical.

(1) No debe confundirse este procedimiento con aquel empleado en el *canon doble* donde un nuevo antecedente para ser imitado requiere el empleo de cuatro voces por lo menos.

Ejemplo de imitación *regular*, por *disminución de valores* y *movimiento directo*.

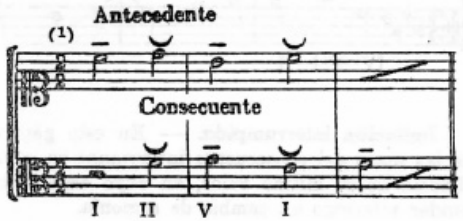


CAPITULO VIII

IMITACIONES EN CONTRATIEMPO. INTERRUMPIDA Y PERIODICA

Imitación en contratiempo. — Esta especie de imitación se obtiene respondiendo a un tiempo o fracción fuerte *(grave)* del antecedente con un tiempo o fracción débil *(leve)* en el consecuente o viceversa, lo cual hace que el consecuente responda al antecedente comenzando en el tiempo o fracción de tiempo *opuesto*.

Ejemplo:

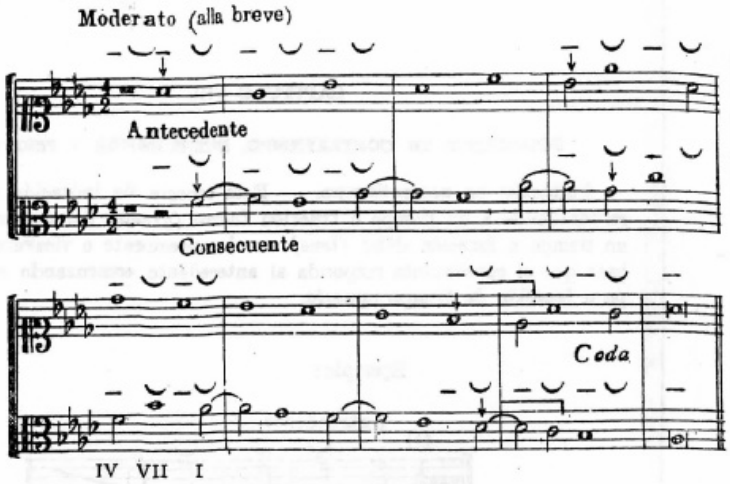


Este artificio se emplea con frecuencia para obtener una imitación sincopada o también en *episodios* de fuga de tipo especial denominados *"estrechos"* donde la aproximación y asimetría de las entradas es aprovechada para dar al conjunto un mayor interés rítmico.

El análisis de las fugas de J. S. Bach, Haendel, etc., nos ofrece numerosos ejemplos de esta especie de imitación; al respecto puede analizarse entre otros el compás cincuenta y dos de la fuga Nº VIII del Primer libro del "Clave bien templado" de J. S. Bach.

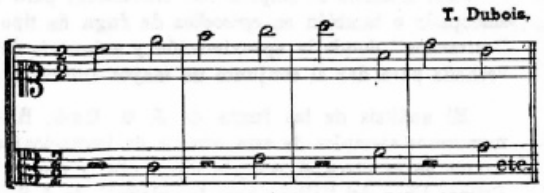
(1) El signo — indica el tiempo o fracción *grave* y el signo ⌣ indica el tiempo o fracción *leve*.

Ejemplo de imitación irregular, *en contratiempo* (sincopada) y por movimiento directo.



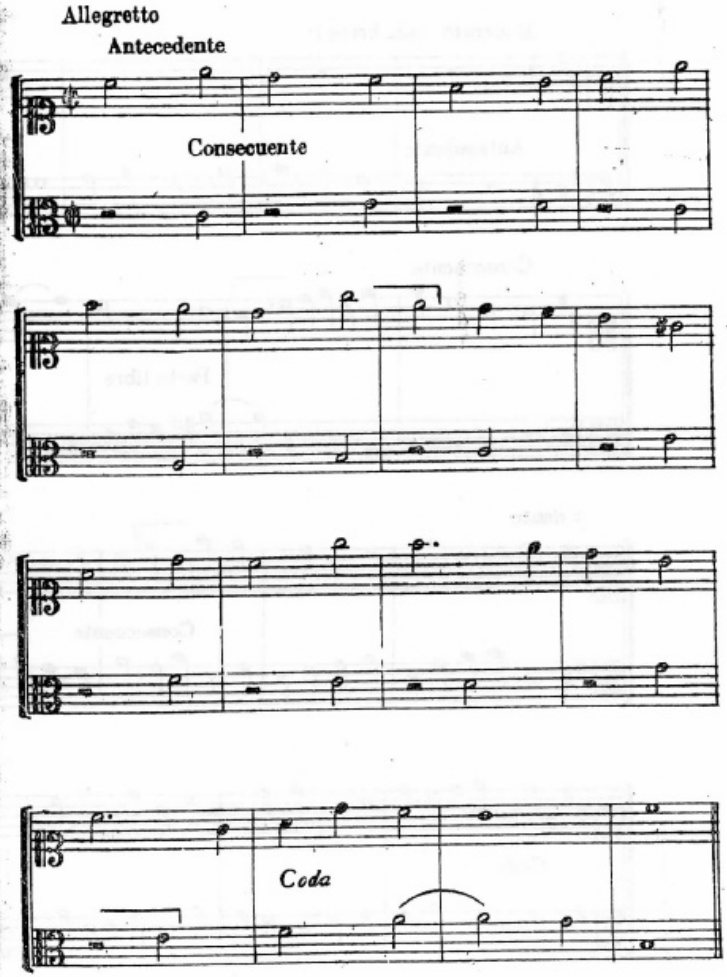
Imitación interrumpida. — En este género de imitación *cada una* de las notas del consecuente interrumpe su continuidad por medio de un silencio de su mismo valor, en cuyo caso dicho silencio puede sobreentender asimismo un cambio de armonía.

Ejemplo:



Este artificio puede practicarse de acuerdo a cualquiera de las formas de imitación estudiadas con anterioridad. Actualmente es poco usado en el estilo "a capella" de carácter serio pero en el estilo instrumental libre puede dar algunas veces excelentes resultados.

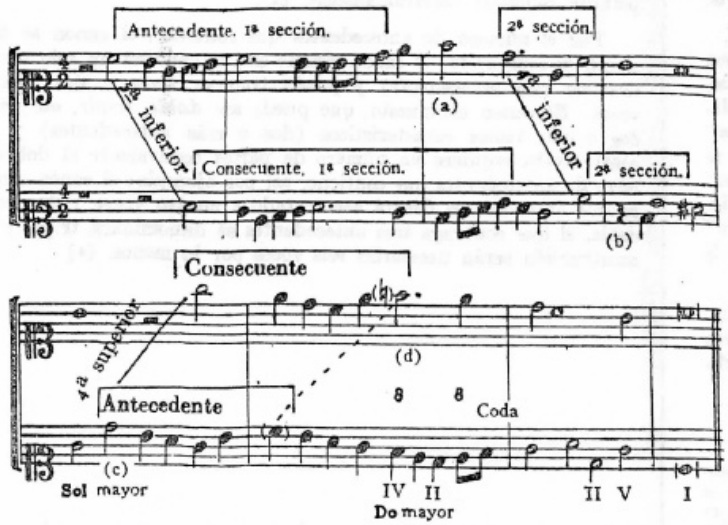
Ejemplo de imitación regular *interrumpida*, en contratiempo, por movimiento directo y en estilo vocal clásico.



Imitación periódica. — Esta imitación tiene lugar cuando el consecuente imita al antecedente en forma fragmentaria; en este caso el consecuente no responde al antecedente en toda su extensión, y en ocasiones puede convertirse a su vez en antecedente.

El siguiente ejercicio de Cherubini nos muestra un ejemplo de esta naturaleza:

L. Cherubini.



Observaciones. — Este ejercicio ofrece la particularidad de presentar al antecedente dividido en dos secciones cuya unión se efectúa por medio de un pequeño fragmento o parte libre (a) que interrumpe por un instante el movimiento directo inicial.

(b) El silencio con que comienza el cuarto compás del ejercicio (en el consecuente) hace las veces de la síncopa necesaria para responder a la segunda sección del antecedente.

En (c) vemos que la voz que con anterioridad hizo el consecuente se transforma a su vez en antecedente cuya respuesta se efectúa a la cuarta superior. En este caso debe observarse que como el *fa natural* (d) es la respuesta exacta al cuarto grado *(do)* del tono de *sol mayor* empleado en el nuevo antecedente, la modulación a la subdominante (de sol mayor) que con tal motivo se origina en el nuevo consecuente no sólo resulta lógica y oportuna sino que se hace necesaria para poder finalizar el ejercicio en el tono primitivo y dar al conjunto sus debidas proporciones.

CAPITULO IX

IMITACION CANONICA O "CANON" PROPIAMENTE DICHO

Aun cuando bajo el punto de vista exclusivo de la imitación nada nuevo cabe agregar a esta especie, sin embargo debemos hacer notar que en el caso de una imitación canónica o *"canon"* propiamente dicho, el antecedente *(dux)* adquiere mayor importancia en lo que a su desarrollo y plan tonal se refiere, a la vez que el consecuente *(comes)* le responde en toda su extensión hasta llegar a la coda, que en tal caso se reduce al mínimun dentro de las proporciones del conjunto.

La imitación canónica o canon no sólo puede ser tratada como parte integrante de una composición, sino que por sus propias características llega a constituir a veces un verdadero trozo musical independiente.

Las nociones de orden general que daremos a continuación servirán para ilustrar al alumno sobre la materia, pero ante todo debemos hacerle presente que sus trabajos prácticos deberán ajustarse todavía al estilo hasta aquí empleado, a pesar de que las proporciones de los mismos podrán ser ampliadas con el fin de que dichos trabajos adquieran hasta donde sea posible las características de un verdadero canon vocal o instrumental según sea el género tratado.

NOCIONES GENERALES RELATIVAS AL "CANON" (1)

Se define con el nombre de *"canon"* a un género de composición de carácter polifónico tal, que aun cuando se presente en un solo pentagrama, pueda ser ejecutado simultáneamente por dos o más voces desplazadas a distancias equidistantes o no, según sean las conveniencias del caso.

(1) La palabra *"canon"* que es de origen griego, significa *regla, instrucción, directiva,* etc., y su inclusión en la terminología musical es posterior a lo que prácticamente ya se conocía bajo otras denominaciones; en efecto, durante los siglos XIII y XIV esta forma de composición rigurosa se designaba con vocablos tales como *"Rota"*, *"Rondellus"*, *"Caccia"* al mismo tiempo que Juan de Muris se valía ya del término *"Fuga"* para intitular composiciones que en realidad no eran otra cosa que cánones.

En los siglos XV y parte del XVI este género de composición adquiere gran desarrollo y adopta para su terminología los nombres de *"Consecuencia"* como asimismo *"Fuga ligada"* para diferenciarla de la verdadera fuga que en tal caso se denominaba *"Fuga suelta"*. Recién en el siglo XVI algunos autores hacen uso del

Este género de composición que debido a sus propias características es el más riguroso de todos, puede ser tratado de acuerdo a cualquiera de las especies de imitación estudiadas con anterioridad y su terminología especial la toma de aquella especie que se adopte para su composición; de esta manera pueden obtenerse cánones *naturales* o *retrógrados* (este último también llamado *"Cancrisante"*), por *movimiento directo* o *contrario*, por *aumento* o *disminución*, etc., según sea la especie de imitación elegida para su construcción.

El canon se realiza a cualquier intervalo, pero los más usados son aquellos en que la imitación puede resultar exacta, esto es: *al unísono* (1), *a la octava, a la cuarta y a la quinta*. En la nomenclatura clásica el canon a la octava adquiere el nombre de canon *"ad diapason"* al mismo tiempo que los cánones a la *cuarta* y a la *quinta superior* se distinguen respectivamente con las denominaciones de *"ad diatessaron"* y *"ad diapente"*; en cuanto a los cánones a la *cuarta* y *quinta inferior* debemos señalar que por lo general se denominan *"ad subdiatessaron"* si se tratara de la cuarta inferior y *"ad subdiapente"* en el caso de la quinta.

Además de los diversos aspectos comunes a todo contrapunto imitado, el *canon* se caracteriza por otros que le son propios y que se refieren tanto a su notación como al número de antecedentes (o temas característicos) que lo componen.

vocablo *"canon"* mientras que otros se mantienen todavía dentro de las nomenclaturas antiguas, si bien cabe señalar que por lo general, el nombre de canon se daba a aquellas composiciones, vocales primeramente e instrumentales más tarde, en que las entradas de las voces y la especie de imitación empleada, debían ser *adivinadas* por los ejecutantes; en este caso el canon recibía el subtítulo de *"enigmático"* o simplemente *"Ricercare"*.

Por lo que se refiere a esta última denominación advertiremos que generalmente se aplicaba a piezas instrumentales en imitación rigurosa posiblemente posteriores al canon pero de todas maneras muy anteriores a la verdadera fuga.

La más antigua composición realmente musical perteneciente a este género data del siglo XIII y procede de la antigua escuela inglesa; se trata del famoso canon conocido con el nombre de *"Sumer is icumen in"*, del cual nos ocuparemos más adelante. Esta pieza llena de gracia y frescura, se desarrolla fuera de toda tradición teórica a la vez que ofrece ya un sentido exacto de tonalidad. El manuscrito (anónimo) se encuentra en el British Museum de Londres, y créese sin pruebas ciertas, que provenga de la Abadía de Reading en Wessex: En cuanto al nombre de su autor y la fecha de su composición mucho se ha discutido no faltando quienes atribuyan esta obra a Simón Fornsete monje de Reading.

(1) Nótese que en el canon al unísono y a la octava la simultaneidad melódica tiene lugar entre melodías absolutamente iguales lo cual a simple vista parecería desvirtuar la definición general de *contrapunto* dada al comienzo de este tratado (primera parte), pero en este caso el desplazamiento de la melodía hace que el contrapunto se desarrolle con la debida independencia en la marcha de las voces lo que como se sabe constituye su propia característica.

Por lo que se refiere a su notación el canon puede ser *"abierto"* o *"cerrado"* (1). Se dice que es *abierto* cuando se presenta *"en partitura"* o sea anotado en tantos pentagramas como voces reales hayan sido empleadas para su construcción, y *cerrado* si se presenta anotado en un solo pentagrama. Tanto en uno como en otro caso puede ser a su vez *"finito"* cuando se determina su conclusión e *"infinito"* si su notación permite repetirlo indefinidamente. (2)

Por el número de antecedentes que contiene, el canon se divide en *simple* y *compuesto;* el canon simple está basado en un solo tema característico (un antecedente) y puede tratarse tanto a dos como a más voces. El canon compuesto, que puede ser *doble, triple,* etc., consta de dos o más temas característicos (dos o más antecedentes) y para su construcción requiere un número de partes equivalente al doble del número de antecedentes que contiene, así por ejemplo: el canon que contenga dos antecedentes deberá ser tratado a cuatro voces y se denominará doble, el que contenga tres antecedentes se denominará triple y para su construcción serán necesarias seis voces por lo menos. (3)

(1) Si el canon cerrado recibiera además el subtítulo de *"enigmático"* correspondería a los ejecutantes determinar su *resolución* o sea la operación denominada *"resolutio canonis"* que consiste en transformar un canon cerrado en abierto. Dicha operación solía indicarse (no siempre con claridad) por medio de signos convencionales o también de términos (algunos de ellos muy curiosos) que se referían unas veces al número de partes reales usadas, como por ejemplo *"Dos"* o *"Tres en uno"*, otras veces al punto donde debían efectuarse las entradas, o a la especie de imitación empleada, etc.

(2) La terminología de *canon cerrado* se aplica algunas veces al canon "finito" y la de *abierto* al "infinito" o "perpetuo"

(3) La práctica como también el análisis de esta clase de cánones *dobles* y *triples* la reservamos para los estudios de especialización sobre la materia.

CAPITULO X

PRACTICA DEL CANON A DOS PARTES, EN ESTILO VOCAL CLASICO E INSTRUMENTAL LIBRE

Pueden realizarse cánones a cualquier intervalo de distancia, pero para su práctica pedagógica nos valdremos de aquellos cánones que como se sabe son los más usados, esto es: a la octava o *ad diapason*, al unísono, a la cuarta o *ad diatessaron* y a la quinta o *ad diapente*, en cuyos casos la imitación puede resultar exacta.

El procedimiento a seguir en la construcción de un canon, cualquiera que sea el intervalo a que se realice, es el mismo que en su oportunidad hemos indicado para la construcción de un ejercicio de contrapunto imitado (1), pero en este caso el conjunto del ejercicio deberá ofrecer además de una mayor amplitud en su desarrollo, un interés musical que se sobreponga a toda convención de orden puramente teórico.

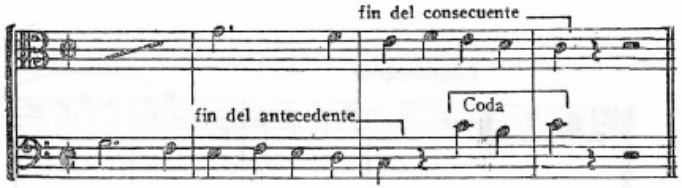
Canon a la octava. — Al tratar las imitaciones al unísono y a la octava se ha visto que dichas clases de imitaciones son por su propia naturaleza las que ofrecen menor variedad armónica, por consiguiente al construir un canon a la octava (a dos voces) hay que desconfiar de la *tautología armónica* o sea de aquellos pasajes que produzcan repeticiones armónicas inútiles. Para evitar este defecto tan común en esta clase de cánones, procúrese hasta donde sea posible, que las notas reales que en el antecedente tengan capital importancia sean susceptibles de poderse armonizar de diversas maneras. (2)

La construcción de un canon *finito* se obtiene haciendo de tal modo que el final del consecuente reciba como contrapunto la coda que con tal objeto debe presentar el antecedente.

(1) En realidad algunos de los ejercicios que a su debido tiempo hemos presentado como ejemplos de contrapunto imitado constituyen hasta cierto punto verdaderos ejemplos de pequeños cánones finitos.

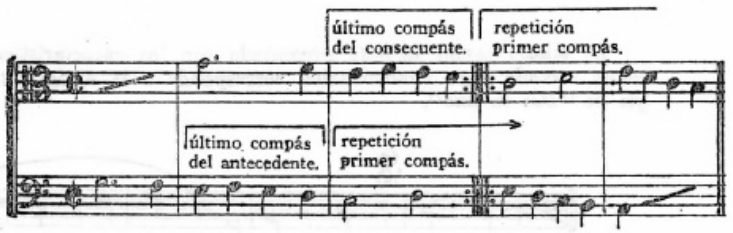
(2) A este respecto, analícese el ejemplo completo de canon a la octava que más adelante ofrecemos en forma abierta a dos voces, y obsérvese como en la mayoría de las veces la primera nota de cada uno de los compases del consecuente aparece formando parte de una base armónica distinta de aquella que le correspondía cuando dicha nota ocupaba el mismo lugar en el antecedente.

Ejemplo de *conclusión* en un canon *finito* a la octava:



Por lo que se refiere a la construcción de un canon *infinito*, también llamado *"perpetuo"* por algunos autores o *"circular"* por otros, serán necesarias ciertas precauciones propias del caso. En un canon de esta clase, el primer compás del antecedente *al ser repetido*, deberá coincidir con el compás que en el consecuente imponga el desplazamiento de las voces, vale decir, que si las voces entran desplazadas de un compás, el *primer* compás del antecedente (en la repetición) coincidirá con el *último* del consecuente; si el desplazamiento de las voces fuera de dos compases, el *primer* compás del antecedente deberá coincidir con el *penúltimo* del consecuente y así sucesivamente.

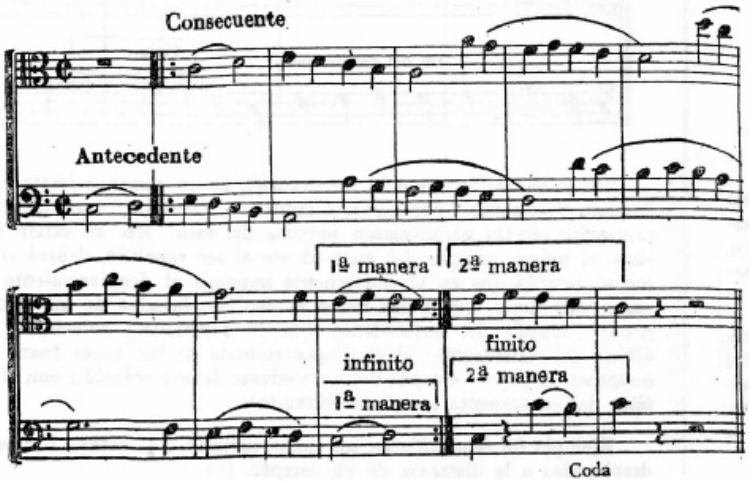
Ejemplo de *repetición* en un canon infinito a la octava con las voces desplazadas a la distancia de un compás. (1)



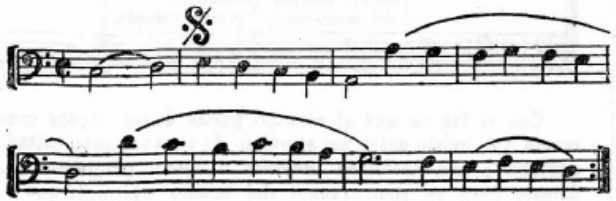
Con el fin de que el alumno pueda darse cuenta exacta de la diferencia que existe entre un ejercicio de contrapunto imitado y otro perteneciente a una *imitación canónica* o *canon propiamente dicho*, nos valdremos para su comparación del mismo ejercicio que al principio de esta segunda parte (pág. 187) nos ha servido como ejemplo de contrapunto imitado, pero con la diferencia de que en esta ocasión lo presentamos con todas las características de un verdadero canon *finito* e *infinito* a la octava.

(1) Para mayor claridad ver más adelante la realización completa de estas dos clases de cánones cuya *conclusión* y *repetición* acabamos de exponer

Ejemplo de canon simple "ad diapason" presentado con las características de un canon *abierto*, en estilo vocal clásico.

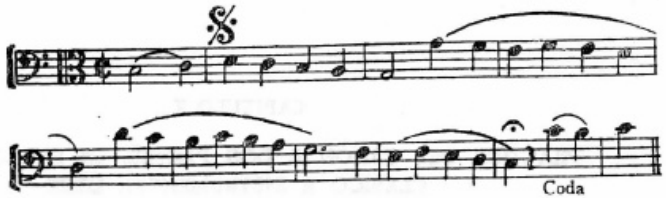


El mismo canon *infinito* presentado con las características de un canon *cerrado* cuya denominación corresponde a la antigua terminología de *"Dos en uno"*.



El signo 𝄋 colocado al principio del segundo compás indica el punto donde tiene lugar la entrada del consecuente y su repetición. Los signos siguientes: 𝄋 , ⊕ , + , ✱ también podrían ser usados con el mismo fin.

El ejemplo que sigue nos muestra otra manera de anotar un canon *cerrado* a dos voces:

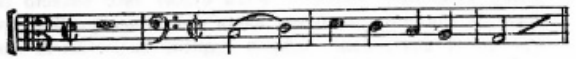


Esta notación que como se ve corresponde a un canon *finito*, es particularmente usada en aquellos casos en que se quiere especificar la clase de voz que tendrá a su cargo el consecuente; en este ejemplo la clave de *do* en tercera línea que aparece en el segundo término indica que el consecuente estará a cargo de la voz de contralto.

En cuanto al signo 𝄐 (corona) colocado antes de que se inicie la coda fué usado por los antiguos para designar la última nota del antecedente o sea el fin del canon; en nuestros días este signo ha sido substituído por el siguiente ⎍.(1)

Algunas veces suele observarse una disposición inversa en el orden de las claves pero por lo regular ello ocurre en cánones a más de dos voces; de esta manera el signo correspondiente a la entrada del consecuente es reemplazado por uno o más compases de espera equivalentes al desplazamiento de las voces.

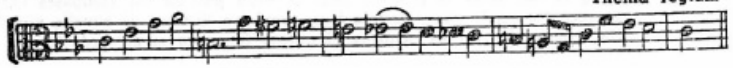
He aquí un ejemplo (raro a dos voces) que nos muestra el mismo canon anotado de acuerdo a la última manera que acabamos de mencionar.



(1) Aquí creemos oportuno llamar la atención de los estudiosos y hacerles notar la importancia que tiene tanto para los alumnos de composición como para los ejecutantes, el conocimiento de la terminología y notación antigua, ya que ello les permitirá *descifrar* por sí mismos un género de composición tan vastamente desarrollado en épocas anteriores.

Como ejemplo culminante de este género no podemos dejar de citar y recomendar para su estudio la magnífica serie de piezas contenidas en la obra de J. S. Bach intitulada *"Das musikalische Opfer"* (*La ofrenda musical*). Esta hermosa obra que constituye el modelo más acabado del arte contrapuntístico, fué compuesta en 1747 sobre el siguiente tema de fuga que el propio Federico II, rey de Prusia, compuso para ser propuesto al maestro como base de una improvisación.

"Thema regium"



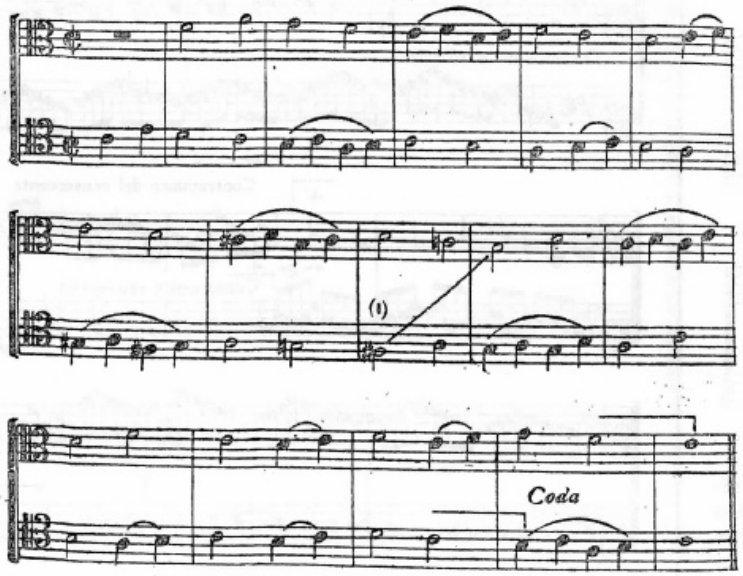
Con esta notación se quiere indicar que el consecuente, destinado a la voz de contralto, hace su entrada un compás después que se ha iniciado el antecedente.

CANONES A LA CUARTA Y A LA QUINTA

Si bien estas dos clases de cánones pueden tratarse tanto en forma *exacta* como en forma *libre*, creemos que escolásticamente conviene optar por la primera de dichas formas, puesto que para la segunda nada nuevo cabría agregar a lo que con anterioridad hemos expresado en el capítulo relativo a estas dos clases de imitaciones.

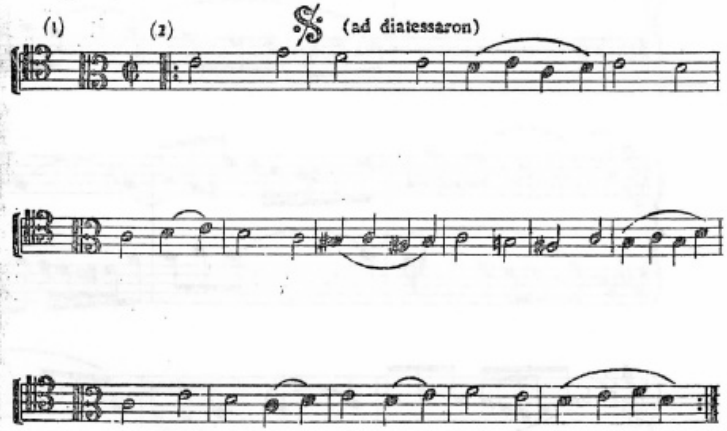
Canon exacto a la cuarta superior denominado "ad diatessaron" o quinta inferior "ad subdiapente". — Los cánones de esta naturaleza pueden obtenerse siempre que en el antecedente se efectúe una modulación oportuna *a la dominante;* esta modulación que a su vez puede ir precedida por otra u otras, permite que el consecuente termine en el tono primitivo.

Ejemplo de canon exacto "ad diatessaron" (cuarta superior) presentado con las características de un canon *finito* en notación *abierta* y estilo vocal clásico modulante.



(1) Modulación a la dominante, cuya respuesta exacta permite al consecuente terminar en el tono primitivo.

El mismo canon "ad diatessaron" presentado como un ejemplo de canon *perpetuo*, en notación *cerrada* (dos en uno).



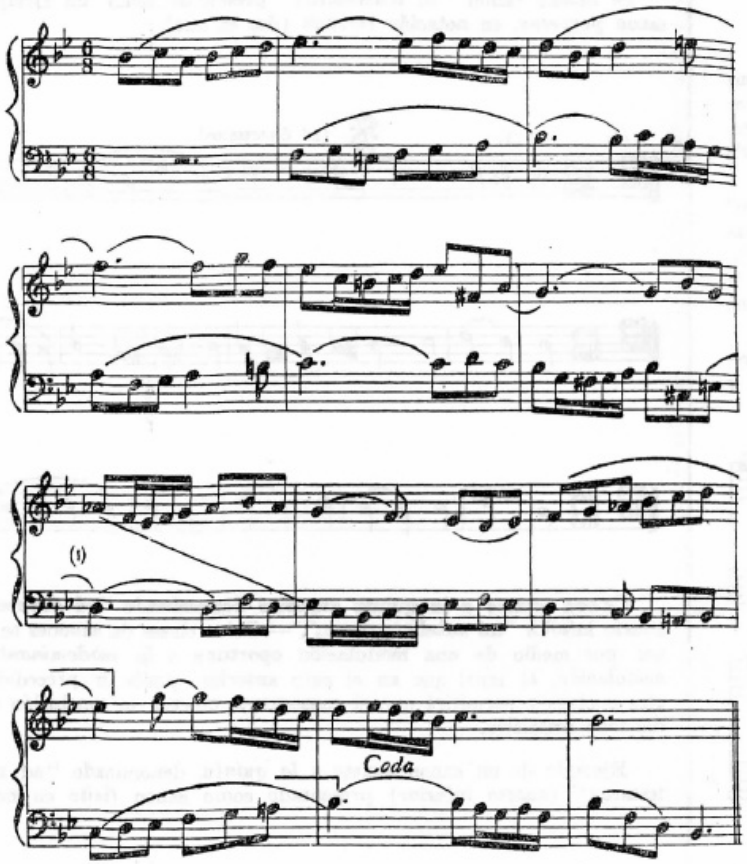
Canon exacto a la quinta superior denominado "ad diapente" o cuarta inferior "ad subdiatessaron". — Estas clases de cánones se obtienen por medio de una modulación oportuna *a la subdominante;* tal modulación, al igual que en el caso anterior, puede ir precedida por otra u otras y permitirá que el consecuente efectúe su conclusión dentro del tono primitivo.

Ejemplo de un canon exacto *a la quinta*, denominado "ad subdiatessaron" (cuarta inferior) presentado como canon *finito* en notación

(1) La clave de *do* en cuarta línea que aparece en primer término indica que el antecedente corresponde a la voz de tenor, en tanto que la clave de *do* en tercera que le sigue, sirve a su vez para indicar que el consecuente (en este caso a la cuarta superior) está reservado a la voz de contralto.

(2) Como podrá observarse, el primer compás de este canon es a su vez el último de la frase que lo constituye (diez y seis compases comprendida la repetición del primero), por tal razón aquellos compases que ofrecen esta característica se conocen con el nombre de *"Compases de doble empleo"*.

abierta y estilo instrumental *libre*.

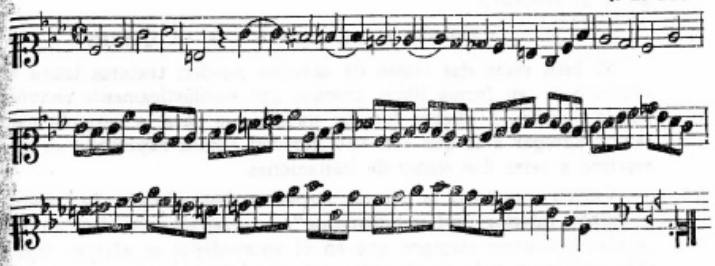


A continuación exponemos un ejemplo de canon retrógrado en estilo instrumental libre que estimamos será provechoso bajo el punto de vista cultural del alumno, puesto que por medio del mismo aprenderá la manera de solucionar el problema propuesto por su autor.

(1) Modulación a la subdominante, cuya respuesta exacta permite al consecuente terminar en el tono primitivo.

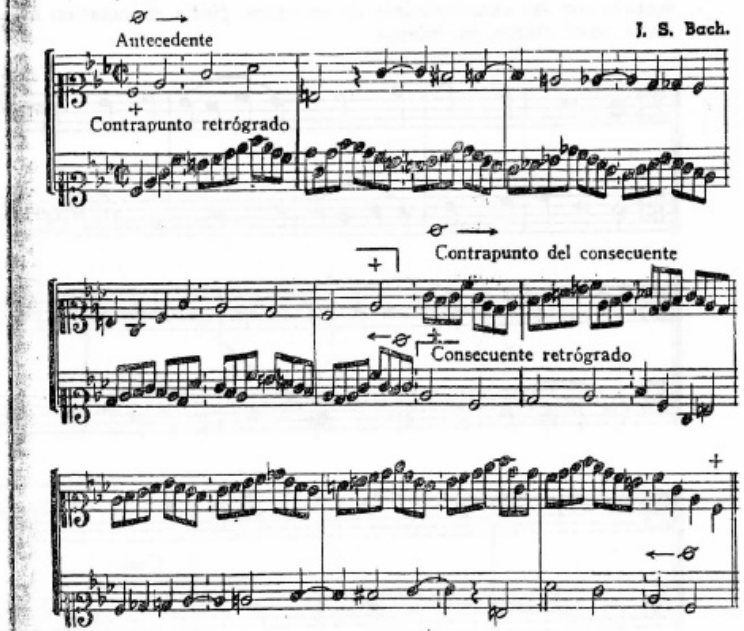
Canon Nº IV (dos en uno) de "La ofrenda musical" de J. S. Bach. (1).

J. S. Bach.



He aquí la solución de este canon retrógrado por movimiento directo que como podrá observarse ofrece la particularidad de que el antecedente y el contrapunto (retrógrado) comienzan simultáneamente.

J. S. Bach.



(1) En la ejecución de este canon cerrado, que como se sabe recibe el nombre de *"cancrisante"*, mientras una de las partes lee en el pentagrama de izquierda a derecha, la otra lo hace de derecha a izquierda, ambas conjuntamente

Observación. — Aun cuando en la actualidad (y con razón) esta clase de canon ha sido completamente abandonada debido a que es casi imposible percibir la imitación, creemos sin embargo que su análisis constructivo resultará siempre beneficioso; es así que, para obtener un canon de esta naturaleza deberá procederse de la siguiente manera:

I° — Expongase el *antecedente* como en 𝄴→+ del ejemplo de J. S. Bach pero teniendo en cuenta que la extensión del mismo deberá ser igual a la mitad del conjunto de la composición (a tal efecto analícese paso a paso este ejemplo), y en seguida se expondrá el *consecuente* que en este caso estará constituído por la imitación *retrógrada* del antedente como en +←𝄴

II° — Constrúyase el *contrapunto* del consecuente (evitando toda nota ligada) como en 𝄴→+ y preséntese en forma retrógrada conjuntamente con la exposición del antecedente como en +←𝄴

EJERCICIOS

I. — Componer dos o más cánones naturales por movimiento directo a la octava, *finitos* e *infinitos* y presentarlos en sus dos formas de notación, esto es: *abierta* y *cerrada*.

II. — Componer dos cánones naturales *exactos* por movimiento directo, uno "ad diatessaron" y el otro "ad subdiatessaron".

CAPITULO XI

PRACTICA DEL CONTRAPUNTO IMITADO A TRES Y CUATRO PARTES

Las diversas especies de imitación estudiadas a dos partes pueden realizarse también a tres o más voces pero en tal caso el mayor interés reside en la manera de combinar las distintas partes empleadas; claro está que no todas las combinaciones posibles pueden dar resultados satisfactorios bajo el punto de vista verdaderamente musical y práctico, por cuya razón solamente nos ocuparemos de aquellas combinaciones y especies que, al ser aplicadas al desarrollo de la fuga o de una composición libre, ofrezcan un verdadero interés didáctico, musical y práctico

Las combinaciones a que se hace referencia son las siguientes:

A TRES PARTES:

1°— Dos partes en imitación sobre un C. F. uniforme (propuesto u original del alumno).

2°— Dos partes en imitación y una tercera parte libre.

3°— Tres partes en imitación libre.

4°— Tres partes en imitación canónica ("canon tres en uno").

A CUATRO PARTES:

1°— Dos partes en imitación y una libre sobre un C. F. uniforme.

2°— Tres partes en imitación libre sobre un C. F. uniforme.

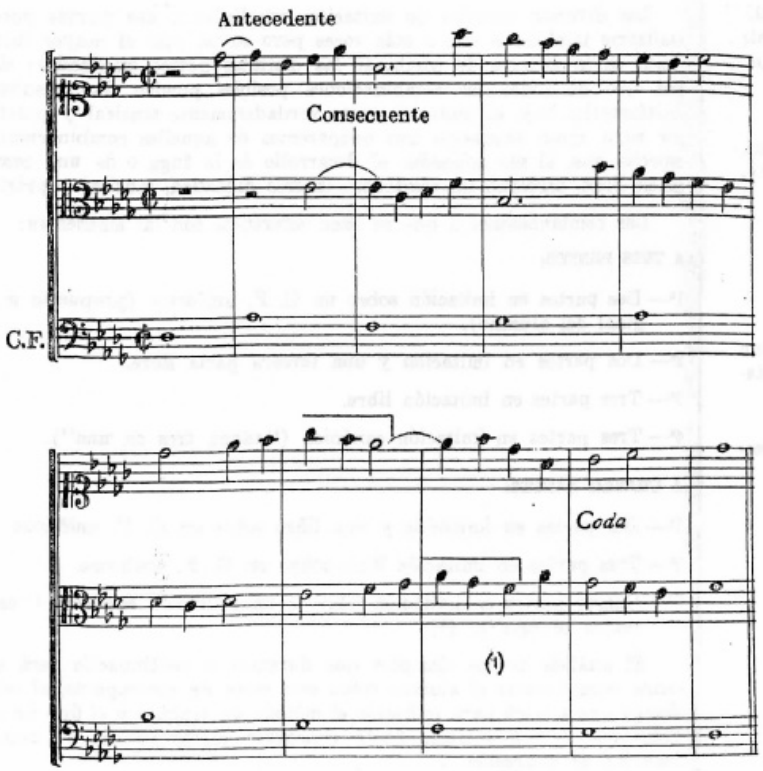
3°— Cuarto partes en imitación libre, o en imitación canónica ("canon cuatro en uno"). (1)

El análisis de los ejemplos que daremos a continuación será suficiente para ilustrar al alumno sobre esta clase de contrapunto, al mismo tiempo que servirá para indicarle el método de trabajo y el tipo de ejercicios que deberá realizar hasta conseguir cierta soltura de mano y facilidad de expresión.

(1) La denominación de "cuatro en dos" correspondería a un canon doble o sea con dos antecedentes distintos.

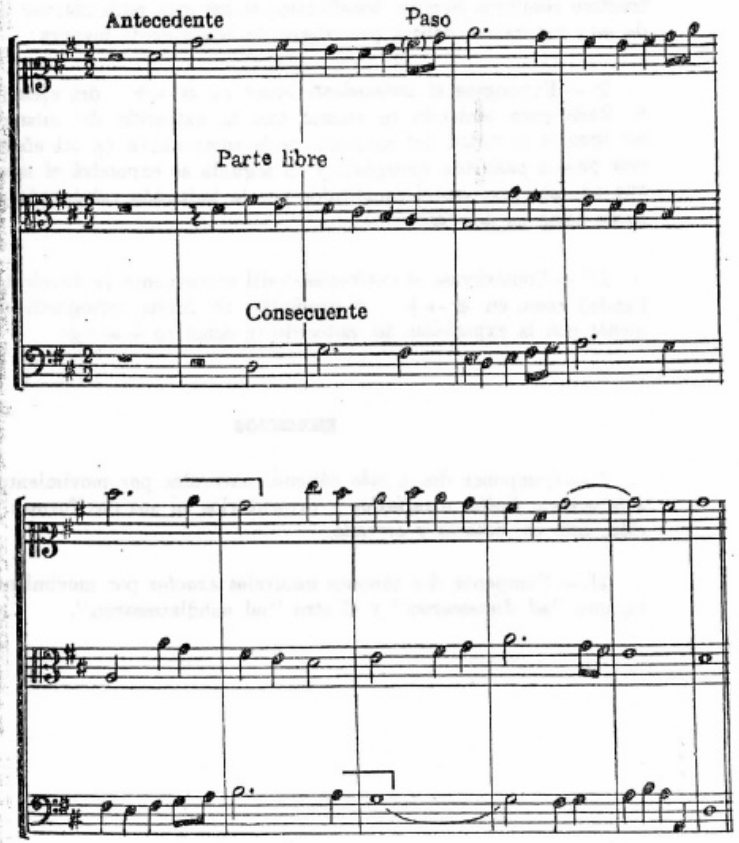
A TRES PARTES:

1ª Combinación. — Ejemplo de contrapunto imitado a tres voces, compuesto por dos partes en imitación sobre un C. F. uniforme de estilo vocal clásico.



(1) Octavas permitidas por la mezcla de especies (Tercera combinación).

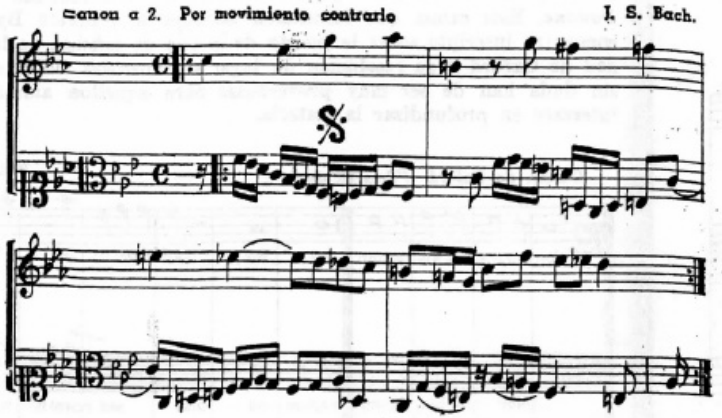
2ª Combinación. — Ejemplo de contrapunto imitado a tres voces sin C. F., compuesto por dos partes en imitación y una tercera voz libre, en estilo vocal clásico.



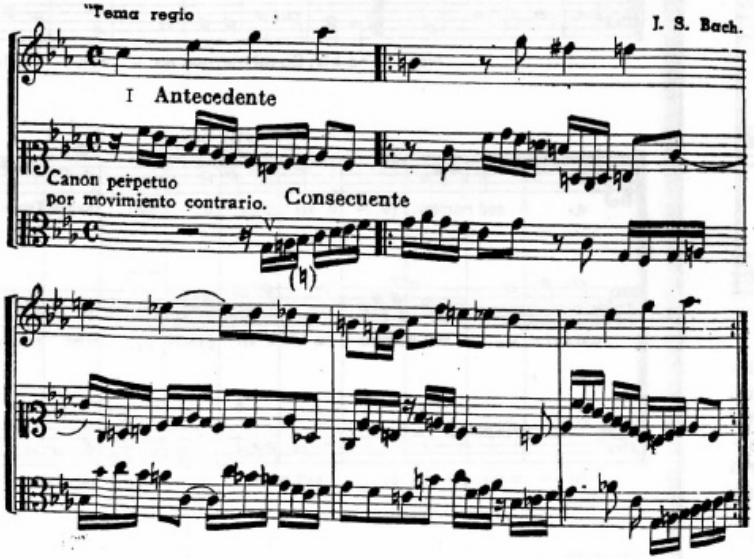
Ejemplo aplicado a la composición instrumental libre.

Este ejemplo lo constituye el canon número VI (dos en uno, sobre tema impuesto) de la "Ofrenda musical" de J. S. Bach, cuya notación

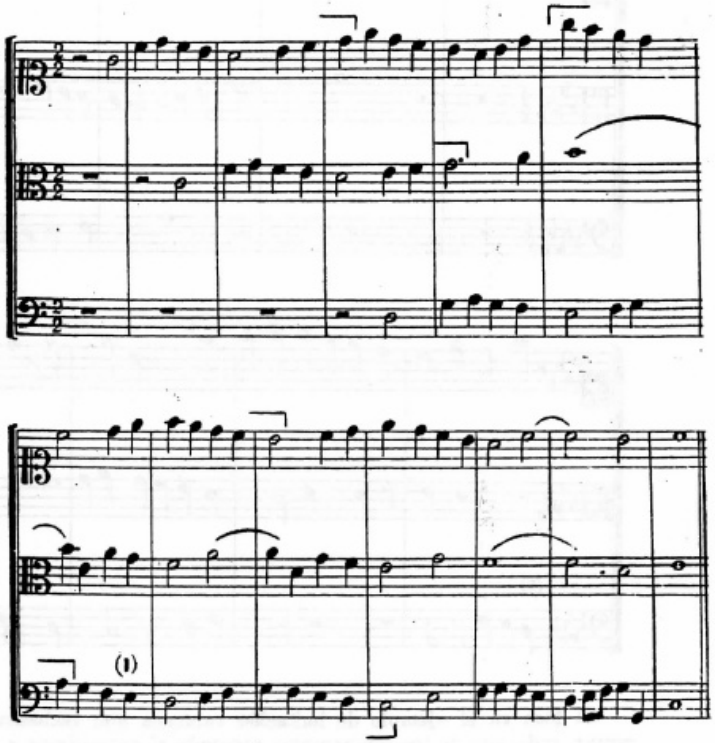
original (cerrada) es la siguiente:



Con el fin de facilitar el análisis de este canon perpetuo, damos la siguiente solución anotada en forma abierta.

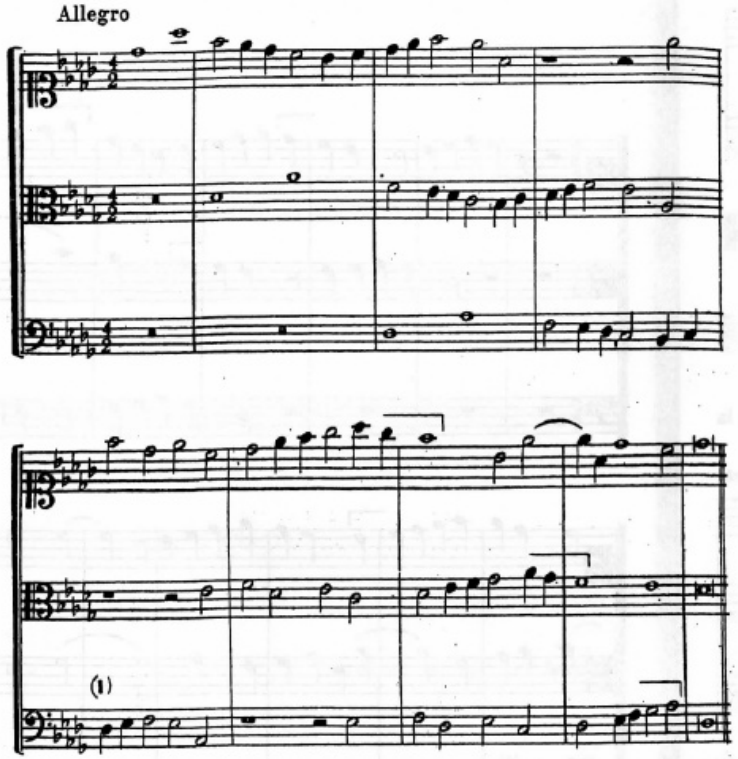


3ª Combinación. — Ejemplo de contrapunto a tres partes con imitaciones libres.



(1) Suponer un cambio de armonía sobre la cuarta negra.

4ª Combinación. — Ejemplo de imitación canónica finita, a la octava.

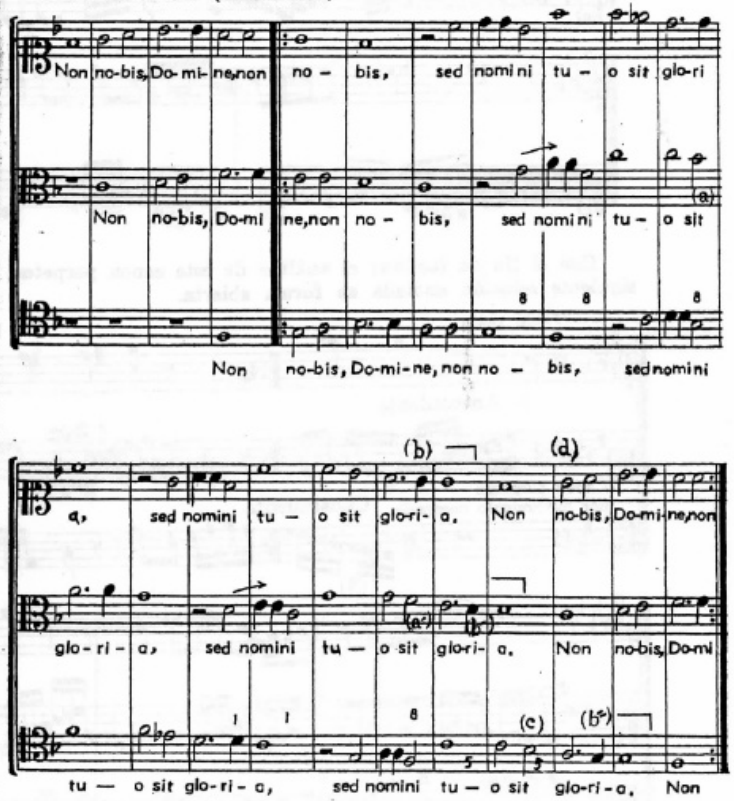


Si bien en el ejemplo de imitación canónica que acabamos de presentar, cada uno de los consecuentes responde al antecedente a la octava, en la práctica del canon a tres o más voces cada consecuente puede responder al antecedente con el intervalo que las conveniencias del conjunto le exijan; el combinar una imitación a la octava con otra a la cuarta o a la quinta es muy frecuente y hasta provechoso, pues la base armónica adquiere mayor variedad.

(1) El ritmo es usado como consecuencia de la imitación.

Como ejemplo aplicado a la composición libre nos parece oportuna la inclusión del célebre *"Canon de Oxford"* denominado *Non nobis Domine*. Este canon que Mattheson atribuye a William Byrd (1), se encuentra inscripto sobre la puerta de la sala de música de la Universidad de Oxford y su resolución da lugar a numerosas observaciones que sin duda han de ser muy provechosas para aquellos alumnos que se interesen en profundizar la materia.

Canon de Oxford (Tres en uno) **William Byrd.**



(1) William Byrd, o Bird, nació en Londres en 1542 (1538?), fué discípulo de Thomas Tallys y en 1563 organista en la ciudad de Lincoln; falleció en 1623.

Observaciones. — Como puede verse, se trata de un canon perpetuo en que el primer consecuente desplazado a la distancia de un compás responde al antecedente a la cuarta inferior (ad subdiatessaron) (1) en tanto que el segundo consecuente, con tres compases de desplazamiento le responde a la octava inferior (in hypodiapason).

Por lo que se refiere a las octavas directas que tienen lugar en (a) y (a') debe advertirse que como ellas se producen conjuntamente con la resolución de la disonancia, constituyen un procedimiento que la escuela moderna tan sólo podría tolerar como un *arcaismo* pero nunca como un caso de escritura absolutamente correcta (este caso ha sido previsto al estudiar el contrapunto simple); otro tanto puede decirse de la quinta retardada entre la soprano y el tenor que puede observarse en (c).

En cuanto a las notas *sol* (b) de la soprano, *re* (b') y *sol* (b'') de la contralto y tenor respectivamente se trata de anticipaciones muy usadas por la escuela antigua.

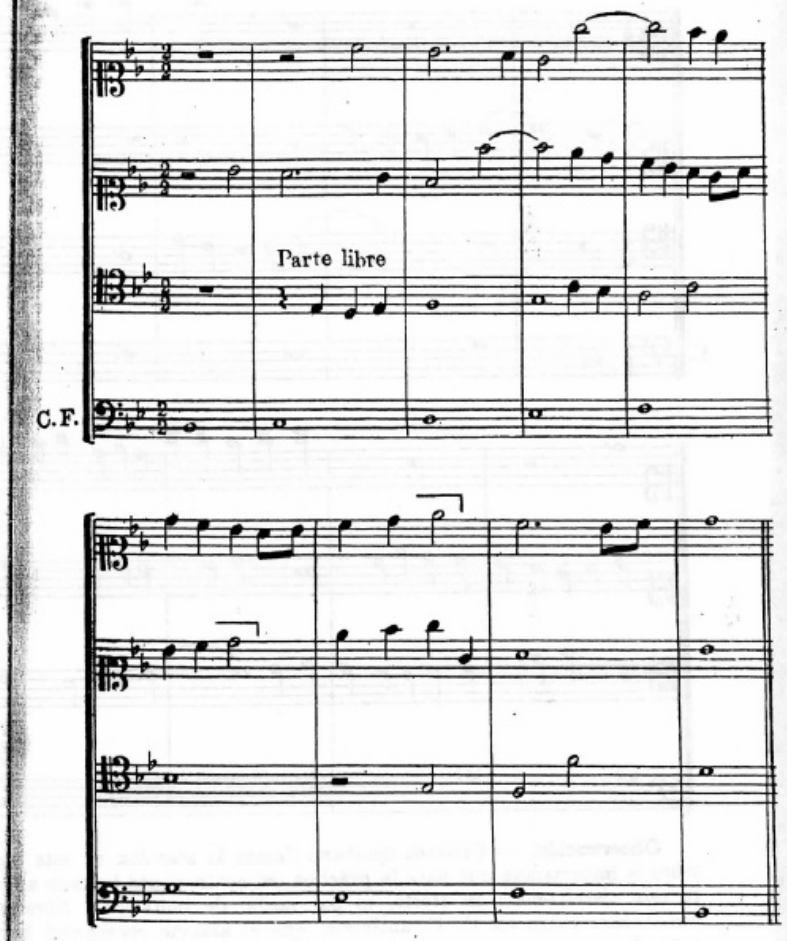
El *sol* (d) de la soprano debe ser considerado como una nota de pasaje en el tiempo grave.

A CUATRO PARTES:

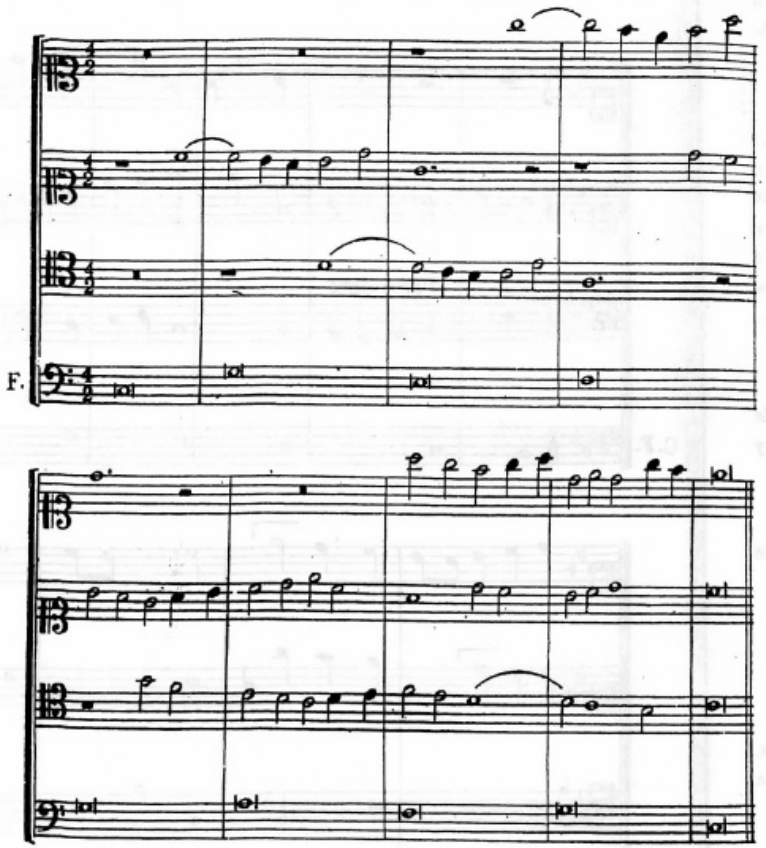
1ª Combinación. — Ejemplo de contrapunto imitado a cuatro voces, compuesto por dos partes en imitación y una tercera voz libre, sobre un

(1) En algunas ocasiones esta terminología es substituída por la de "hypodiapente".

C. F. uniforme, en estilo vocal clásico.



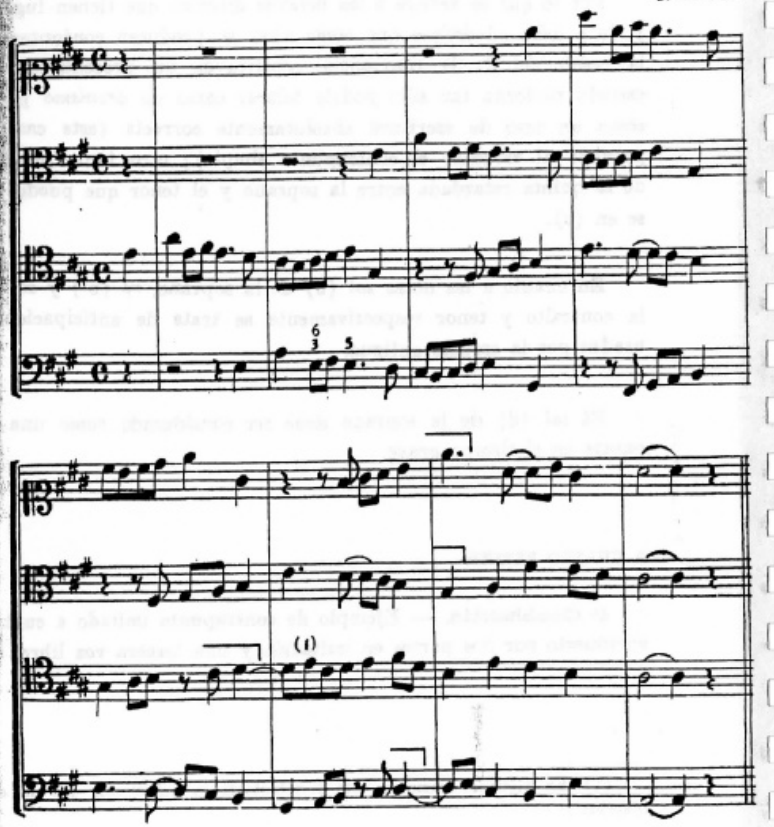
2ª Combinación. — Ejemplo de contrapunto imitado a cuatro voces, compuesto por tres partes en imitación libre sobre un C. F. uniforme, en estilo vocal clásico.



Observación. — Creemos oportuno llamar la atención en este lugar, sobre la importancia que para la práctica del contrapunto imitado adquiere esta ejercitación; en efecto, es por medio de imitaciones *libremente construídas* sobre un C. F. uniforme, que el alumno conseguirá la soltura de mano a la vez que la naturalidad y elegancia indispensables para que el artificio de la imitación pueda resultar verdaderamente provechoso.

El ejercicio que sigue pertenece a la *3ª combinación* y nos presenta un ejemplo de imitación *canónica* finita a cuatro voces. Este ejemplo ha sido tomado del Tratado de Contrapunto y Fuga de T. Dubois y ofrece la particularidad de que por el tipo de escritura empleado se amolda perfectamente tanto al estilo vocal de carácter moderno como al instrumental libre; esta amalgama entre el estilo vocal y el instrumental dará lugar al nuevo estilo que más adelante deberá adoptarse en la práctica de la fuga de escuela.

T. Dubois.



(1) Unísono tomado como *escapada*.

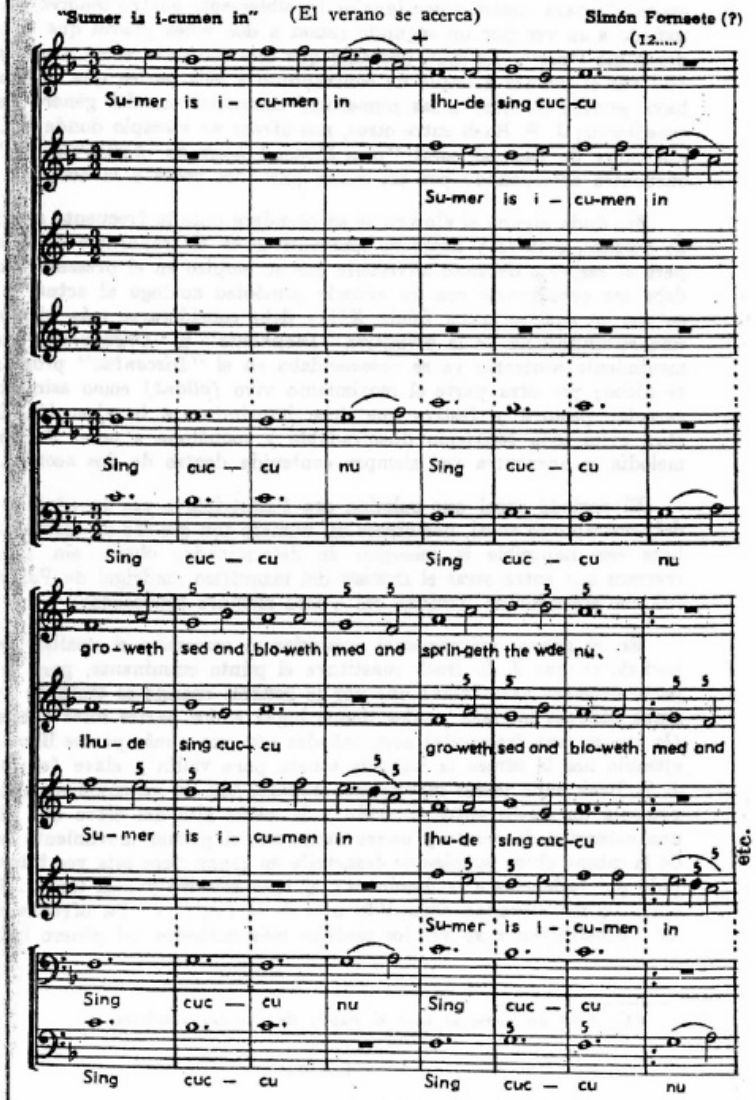
EJERCICIOS

Realizar por lo menos tres ejercicios de cada una de las diversas combinaciones presentadas en este capítulo relativo a la práctica del contrapunto imitado a tres y a cuatro voces. La realización de estos ejercicios deberá corresponder al estilo puramente escolástico, dejando para la práctica de análisis todo lo que se refiera al contrapunto aplicado a la composición libre.

Finalizando esta segunda parte del presente Tratado de Contrapunto y a manera de suplemento, creemos conveniente señalar para su análisis algunas obras que en el vasto período evolutivo de la música alcanzaron singular interés dentro del género que acabamos de estudiar, no sólo en los casos en que la *imitación* constituye la base de la composición misma como ocurre en el canon sino también en aquellos otros casos en que dicho artificio tan sólo es un elemento episódico dentro del desarrollo temático de la obra.

Por su interés cronológico corresponde mencionar en primer término el famoso canon enigmático conocido bajo la denominación de "*Sumer is icumen in*" de cuya procedencia e importancia histórica nos hemos ocupado con anterioridad, (ver la nota pág. 226). De esta obra, cuya *exposición* transcribimos, se conocen numerosas versiones en notación moderna, pero la que nos parece estar más cerca del manuscrito original se debe a Charles Burney y figura en la pág. 407 del segundo volumen de

su famosa obra "*A General History of Music*", edición aparecida en Londres en el año 1782.



Observaciones. — Nótese que aquí se trata de un canon al unisono, concebido para cuatro voces iguales (posiblemente cuatro tenores), acompañado a su vez por un segundo canon a dos voces graves que el autor denomina *"pes"*. Es muy probable que este conjunto vocal a seis voces (tal vez el primer ejemplo de contrapunto a seis partes que se conoce) haya servido de base a las numerosas composiciones del género que le sucedieron; J. S. Bach entre otros, nos ofrece un ejemplo donde el C. F. que sirve de base al coral *"vom Himmel hoch da komm'ich her"* se encuentra acompañado por un canon para dos voces a la octava.

Sin duda alguna el alumno se sorprenderá ante la frecuente aparición de quintas, octavas y unísonos consecutivos en el transcurso de la obra, pero al respecto debemos advertirle que su empleo en el presente caso no debe ser considerado con un criterio armónico análogo al actual y que su uso en aquella época (siglo XIII) debe considerarse más bien como una reminiscencia de la primitiva *"Diaphonia"* u *"Organum"*, pues el movimiento contrario ya se recomendaba en el *"Discantus"* propiamente dicho; por otra parte el movimiento vivo *(allant)* como asimismo el carácter pastoril y festivo que debe imprimirse a la ejecución de la obra evita toda sensación desagradable y monótona a pesar de que la melodía se encuentra casi siempre contenida dentro de dos acordes. (1)

El período vocal que culmina con Palestrina, o sea la edad de oro del contrapunto vocal, nos ofrece un numero tan grande de ejemplos que hace casi imposible la selección de determinadas obras; sin embargo creemos que entre otras el análisis del magnífico madrigal de Palestrina "O che splendór de luminósi rai", será siempre provechoso.

En el género instrumental aconsejamos comenzar el análisis por el período en que J. S. Bach constituye el punto culminante, pero al respecto debemos hacer notar que por lo general cuando se trata de verdaderos cánones los más usados tienen lugar a dos partes solas o también (lo que es muy frecuente) acompañados por una o más partes libres. Un ejemplo nos lo ofrece la segunda sonata para violín y clave (en *la*) de J. S. Bach cuyo tercer movimiento *andante* (en *fa* sostenido menor) nos presenta un canon entre el violín y la parte alta del clave que abarca una extensión de veinte y nueve compases; el primer movimiento *adagio* de la misma obra, también se desarrolla en canon pero esta vez interrumpido por cadencias a la dominante, al tono relativo y a la tónica. Otras obras ya mencionadas, como "El arte de la fuga" y "La ofrenda musical" constituyen a su vez los modelos más acabados del género imitado.

(1) Aquí no viene al caso el hablar de pobreza armónica.

La obra beethoveniana nos ofrece asimismo numerosos ejemplos donde el estilo imitado adquiere una destacada importancia episódica dentro de determinados movimientos; así por ejemplo, el final de la sonata Op. 31, Nº 1 (rondó) nos muestra un pequeño canon episódico modulante (compases 87 y subsiguientes) que conduce al segundo *"couplet"* del rondó.

La época moderna en su período neoclásico también presenta ejemplos de tal importancia que en algunos casos la imitación canónica llega a constituír la base de un tiempo de sonata; en tales condiciones se halla la célebre sonata para violín y piano de César Franck donde el último movimiento *(allegretto poco mosso)* toma como base para su primera idea un admirable canon a la octava entre ambos instrumentos. En otros casos, citamos como ejemplo el primer movimiento de la sonata para piano en *mi bemol menor* de Paul Dukas, el canon episódico adquiere un gran poder expresivo.

Dentro de los períodos romántico y postromántico tampoco es raro encontrar interesantes ejemplos de cánones más o menos desarrollados.

El género sinfónico y hasta el teatral nos ofrecen innumerables ejemplos; para no citar más que uno dentro del último de estos géneros, perteneciente a la época moderna, lo hacemos con el comienzo del "ballet" de Ricardo Strauss "La leyenda de José", dada la originalidad de su presentación. (1)

El género didáctico moderno ofrece igualmente ejemplos dignos de mencionar, tal es el caso de la obra de André Gedalge intitulada "Cent canons, a tous les intervales" en su edición con acompañamiento de piano.

Citar además todas las obras que al respecto merecerían serlo es tarea imposible y fuera de lugar en el presente caso, por lo tanto dejamos librado al criterio convencional entre el profesor y el alumno consciente toda selección que a su juicio creyeran conveniente.

(1) Ningún estilo más oportuno pudo haber elegido el autor de "La leyenda de José" para la *portada musical* de su "ballet", ya que la escenografía de la obra exige el estilo arquitectónico del siglo XVI impuesto por el célebre Palladio.

TERCERA PARTE

CONTRAPUNTO TROCADO O INVERTIBLE

GENERALIDADES

Cuando en un trozo musical, las partes en contrapunto son susceptibles de cambiar su posición, de tal modo que una parte inferior puede a su vez pasar a ser superior o viceversa sin que el conjunto pierda las características de un contrapunto correcto, se dice que están combinadas en *contrapunto trocado o invertible.*

Según el número de las partes *que se pueden trocar o invertir*, esta clase de contrapunto toma los nombres de *doble* cuando consta de dos partes invertibles y *triple* o *cuádrúple* si las partes *a trocar* fueran respectivamente tres o cuatro; nótese que para el caso es indiferente el número de partes empleadas en el conjunto, de tal modo que un contrapunto doble puede tener lugar también en un conjunto a tres o cuatro partes.

Como en otras circunstancias, los contrapuntos así formados pueden dar lugar a diversas especies, que en el presente caso se diferencian entre sí según sea el intervalo al cual se efectúa la inversión de las partes. Estas especies, cada una de las cuales merece ser estudiada en un capítulo aparte, son las siguientes:

I. - Contrapunto trocado a la 8ª
II. - „ „ „ „ 9ª
III. - „ „ „ „ 10ª
IV. - „ „ „ „ 11ª
V. - „ „ „ „ 12ª
VI. - „ „ „ „ 13ª
VII. - „ „ „ „ 14ª
VIII. - „ „ „ „ 15ª o doble octava.

De entre las especies que acabamos de mencionar, no todas tienen actualmente su aplicación en la práctica; en efecto, las únicas que en la actualidad pueden dar resultados verdaderamente satisfactorios bajo el punto de vista musical son: en primer término aquellas *a la octava* y *a la décimaquinta*, siguiéndole en orden de preferencia aquellas *a la décima* y *a la duodécima*.

Las restantes especies no dan resultados de orden práctico y por lo tanto no merecen una dedicación muy especial, si bien por razones de cultura general es siempre conveniente que el alumno conozca su mecanismo; con esta finalidad y a su debido tiempo nos ocuparemos también de ellas.

Por lo que se refiere al contrapunto a la décimaquinta *(doble octava)*, debemos hacer notar que se basa en las mismas reglas que el contrapunto a la octava, menos en lo que concierne al intervalo que sirve de límite a la separación de las partes, de suerte que un contrapunto trocado a la octava puede invertirse también a la décimaquinta, pero uno a la décimaquinta no puede a su vez ser invertido a la octava, dado que en este último caso los intervalos armónicos empleados en el contrapunto a la décimaquinta exceden el límite impuesto por la inversión a la octava, lo que como se verá más adelante no debe suceder, pues en tal caso no se produciría la inversión de las partes.

CAPITULO I

REGLAS GENERALES CORRESPONDIENTES AL CONTRAPUNTO TROCADO

Carácter de las melodías. — Cada una de las partes debe guardar su propia personalidad dentro de la unidad de estilo del conjunto, a fin de que llegado el caso dichas partes sean fácilmente reconocibles una de otra; a tal efecto las entradas de las distintas voces deberán hacerse en forma sucesiva.

El tipo de melodía generalmente empleado, ya sea que se trate de contrapunto vocal o instrumental, será el que corresponde al contrapunto *florido*. En este caso debe recordarse muy especialmente que la compensación de valores en el ritmo general es siempre una cualidad de capital importancia.

Separación recíproca entre las partes. — La separación de las partes a trocar no debe exceder el límite impuesto por la especie, así: si la especie es a la octava, la separación máxima de las partes no deberá superar la octava; si la inversión se efectúa a la novena el límite será una novena y así sucesivamente para las demás especies. (1)

Cruce de partes. — Como regla general deberán evitarse siempre los cruces, pues este procedimiento anula los efectos de la inversión; sin embargo en el contrapunto triple y cuádruple, el cruzamiento de partes entre *una o dos notas* es algunas veces inevitable.

Naturaleza de los ejercicios. — Los ejercicios destinados al contrapunto trocado pueden realizarse sobre un tema impuesto o también, lo cual es más ventajoso, sobre un tema original compuesto por el propio alumno; tanto en uno como en otro caso deberá recordarse que la pureza de estilo es una de las cualidades indispensables en esta clase de trabajos.

(1) Oportunamente nos ocuparemos de algunas excepciones aplicables a esta regla general.

Por lo que se refiere al tema, sea éste impuesto u original del alumno, puede presentarse bajo los dos aspectos siguientes ya conocidos:

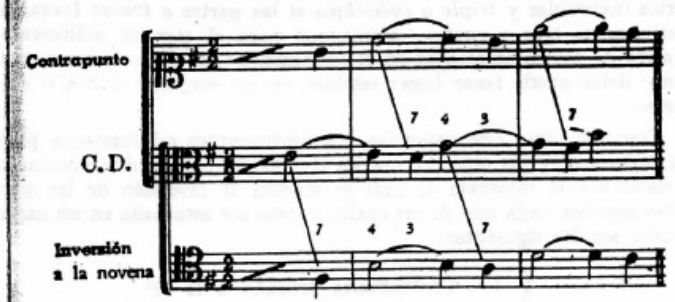
I°) Como un C. F. con *figuraciones uniformes.*

II°) Como un C. D. con *figuraciones libres.*

Tratándose de contrapunto *doble*, sólo el segundo de estos aspectos es el que actualmente ofrece un verdadero interés de orden musical a la vez que práctico, mientras que si se tratara de contrapunto *triple* o *cuádruple*, un C. F. a base de figuraciones uniformes también ofrecería sus ventajas tanto en el orden pedagógico como en el práctico, pues hasta cierto punto contribuiría a realzar la propia personalidad de la parte que lo contiene. (1)

Excepciones circunstanciales. — El uso de excepciones circunstanciales en determinadas especies (las menos usadas) es casi inevitable si se quiere obtener una realización más musical dentro del conjunto, pero como es natural ello no debe ocurrir en el contrapunto trocado a la octava y décimaquinta.

Entre estas excepciones merecen una especial mención las referentes al empleo de disonancias que, usadas en tiempos o fracciones débiles resuelven en forma extemporánea como en el siguiente ejemplo:



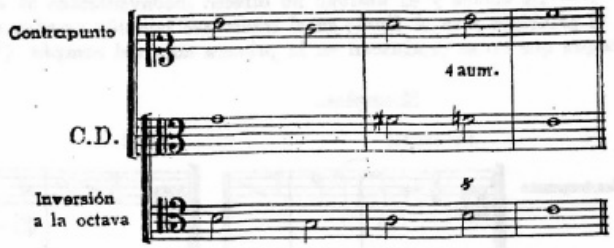
Como puede observarse en el presente ejemplo (compás de $\binom{2}{2}$) cada disonancia ocupa un cuarto del compás.

Otra excepción la constituye el caso de tener que alterar algún intervalo al efectuar la inversión.

(1) La aplicación de uno u otro de los dos aspectos que pudiera presentar una determinada parte es puramente convencional.

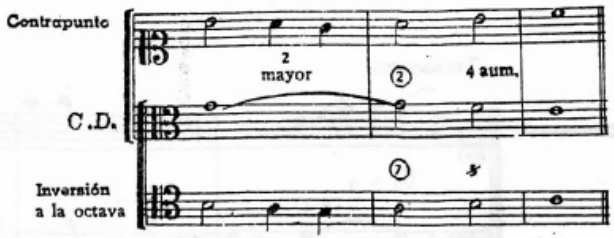
Géneros musicales. — El género diatónico sigue siendo el preferido aun cuando en ciertas ocasiones, (todavía con reserva) puede ser empleado algún movimiento cromático si es que la melodía lo pide; en tal caso los intervalos armónicos de *quinta disminuída* o *cuarta aumentada* (con respecto al bajo) pueden ser usados sin preparación siempre que procedan por grados conjuntos.

Ejemplo:



Lo mismo puede ocurrir si se tratara de un movimiento diatónico, pero en tal caso los intervalos armónicos en cuestión serán usados como consecuencia de un retardo.

Ejemplo:



Por lo que se refiere a los medios de expresión, el género que en general se seguirá empleando es el que corresponde al *estilo vocal de carácter clásico* (adaptado a nuestra época) pues entendemos que pedagógicamente es el único que a su condición de claridad une aquella del buen gusto, tan necesarias en la formación del alumno. En cuanto al *estilo instrumental de carácter libre*, tampoco dejamos de reconocer que su práctica resultará beneficiosa siempre que se realice a su debido tiempo; con tal objeto, reglas y ejemplos propios del caso serán agregados toda vez que lo creamos conveniente.

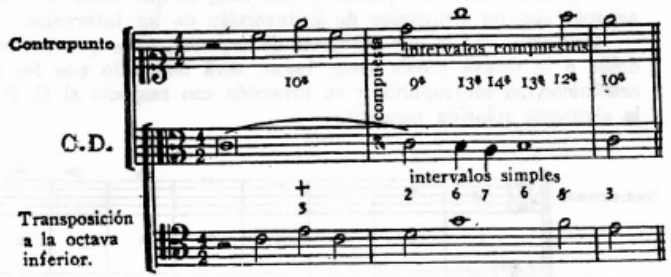
CAPITULO II

REGLAS ESPECIALES PARA LA PRACTICA DEL CONTRAPUNTO TROCADO A DOS PARTES

CONTRAPUNTO DOBLE A LA OCTAVA

En esta clase de contrapunto cualquiera de las dos partes puede constituir a su vez el tema o C. D., en consecuencia la parte restante o sea el contrapunto podrá construirse tanto encima como debajo de la parte que constituye el tema.

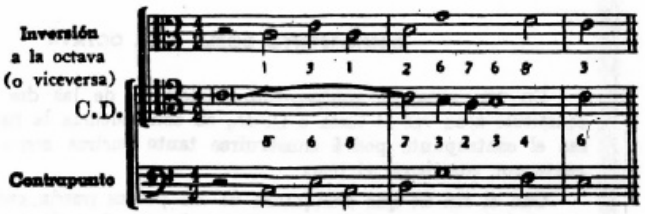
Con el fin de que cualquiera de las partes pueda cambiar su posición de inferior a superior o viceversa sin que el conjunto deje de ser en todo momento correcto, será necesario ante todo que la separación recíproca entre ambas partes no exceda (regularmente) el límite impuesto por la especie o sea la octava, pues como se verá en el ejemplo que presentamos a continuación si esto sucediera, la inversión de las partes no podría tener lugar, así:



Como puede observarse en el ejemplo que acabamos de presentar, los intervalos del contrapunto exceden el límite de una octava y por lo tanto la inversión de las partes *no se ha producido*, pues al transponer la parte del contrapunto a la octava inferior los intervalos no han cambiado su esencia; en tal caso no se ha hecho otra cosa que convertir los intervalos

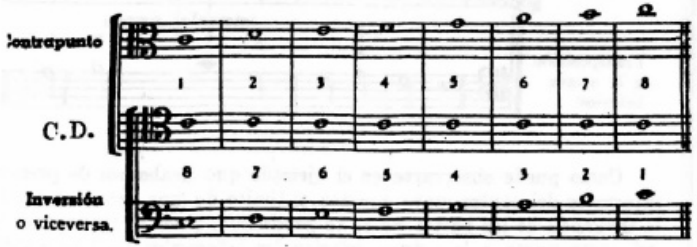
compuestos en simples. El mismo ejemplo servirá también para darse cuenta que tampoco puede efectuarse la inversión en los casos en que ambas partes se hallen en cruce (1); en efecto, obsérvese como al transponer a la octava superior la parte que se halla en cruce con el C. D. los intervalos armónicos tampoco han cambiado su esencia; en este caso una tercera simple se ha convertido en tercera compuesta, una segunda también simple ha pasado a ser compuesta y así sucesivamente.

A continuación se verá como el mismo ejemplo puede llegar a constituir un verdadero contrapunto doble a la octava, dado que en este caso los intervalos armónicos del contrapunto no exceden el límite impuesto por la especie (la octava), ni se hallan en cruce con el C. D.



En efecto al transponer la parte inferior a la octava superior o viceversa se ha efectuado una verdadera inversión, pues los intervalos del contrapunto han cambiado su esencia de tal modo que una *octava* se ha convertido en *unísono*, una *segunda* en *séptima*, una *tercera* en *sexta* y una *cuarta* en *quinta* o viceversa, lo que como se sabe está de acuerdo con los principios de la inversión de los intervalos.

Conforme con lo que acabamos de exponer, para que un contrapunto doble a la octava pueda tener lugar, será necesario que los intervalos armónicos del contrapunto y su inversión con respecto al C. D. guarden la siguiente relación numérica:



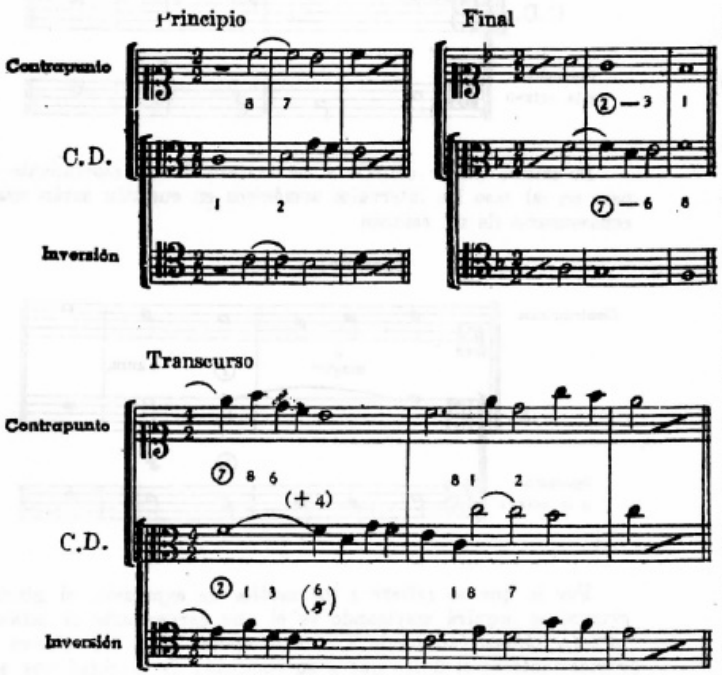
(1) Un cruce pasajero no influye en el conjunto.

Este cuadro representa las relaciones numéricas existentes entre el intervalo que forma el contrapunto y su inversión con respecto al C. D., y como puede observarse la suma de las cifras que las representan resulta siempre *nueve*.

Del análisis correspondiente se deduce lo que sigue:

I° — La *octava* y el *unísono* no ofrecen inconvenientes al ser usados en el principio y en el final; en el transcurso también pueden emplearse siempre que no se produzcan en la primera nota del compás. (1)

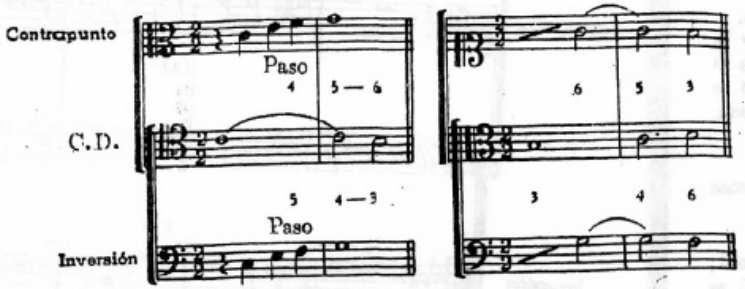
Ejemplos:

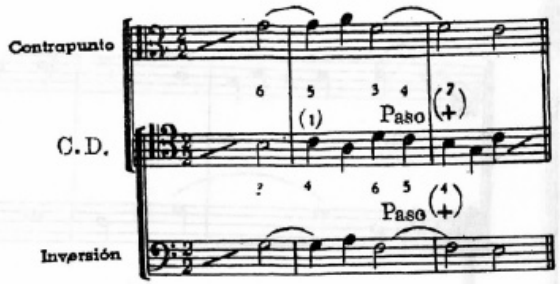


(1) Como se verá más adelante en ciertos casos de contrapunto doble con partes agregadas, o también de carácter instrumental, se tolera la octava y el unísono aun sobre la primera nota del compás.

II° — La *quinta justa* (real) lo mismo que la *cuarta* deberán tratarse como las síncopas disonantes, esto es, con preparación y resolución o en su defecto como notas de pasaje, de vuelta o variantes de resolución

Ejemplos:





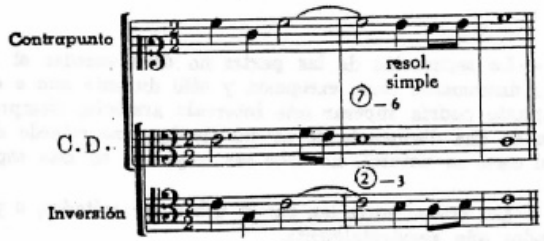
III° — Las *segundas* y *séptimas* pueden ser usadas de las dos maneras siguientes:

a) Como síncopas disonantes provenientes de retardos o de acordes de séptima, en cuyos casos la disonancia debe encontrarse siempre preparada y resuelta regularmente. b) Como notas de pasaje o también de vuelta.

(1) En este caso el *do* es la tercera de un acorde diatónico de séptima debidamente preparado y resuelto. El caso volverá a presentarse más adelante en ejemplos instrumentales.

Aquí creemos conveniente recordar que en el contrapunto a dos o a cuatro tiempos, de estilo vocal clásico, las síncopas disonantes ocasionadas por retardos, resuelven normalmente en el tiempo siguiente al que se producen, ya sea que lo hagan en forma simple o variada.

Ejemplo:

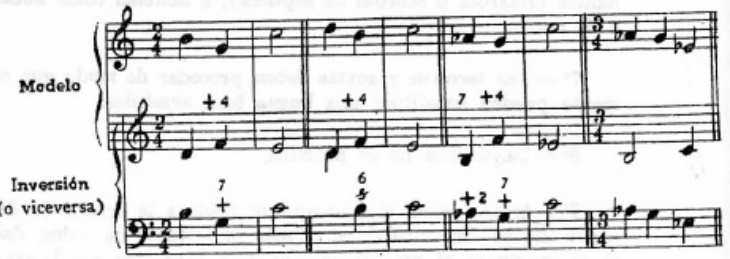


IV° — La disonancia de *novena* resulta impracticable, pues excede el límite impuesto por la especie.

V° — Los restantes intervalos, *terceras* y *sextas*, se usarán de acuerdo a su propia naturaleza pero teniendo en cuenta que tanto unas como otras deben constituir siempre una buena base armónica.

En cuanto a la *quinta disminuída* y a la *cuarta aumentada*, reales, que no figuran en el cuadro que acabamos de analizar, recordamos que pueden ser usadas sin preparación y por grados conjuntos cuando se trata de pasajes cromáticos; en el género diatónico se emplean como consecuencia de un retardo, como notas de pasaje o de vuelta, o también como componentes de un acorde de séptima debidamente preparado.

Si el estilo empleado fuera de carácter instrumental o también vocal, *libre*, las disonancias de *segunda mayor* o su inversión la *séptima menor*, *cuarta aumentada* o *quinta disminuída*, *séptima disminuída* o *segunda aumentada* provenientes de acordes de séptima *sin preparación*, podrán ser usadas como en los ejemplos siguientes:



Las disonancias provenientes de acordes que requieren preparación, se usarán de acuerdo a las exigencias propias del acorde del cual provienen.

RESUMEN GENERAL DE LAS REGLAS INDISPENSABLES PARA PODER REALIZAR UN CONTRAPUNTO DOBLE A LA OCTAVA

1ª — La separación de las partes no debe exceder el límite de la octava; únicamente como excepción y sólo durante *una o dos notas*, el contrapunto podría superar este intervalo armónico siempre que no se tratara de una disonancia de novena usada como retardo de la octava, la cual como es natural, no debe ser empleada en esta especie.

2ª — Los *cruces* entre las partes deben ser evitados, o por lo menos empleados sólo accidentalmente.

3ª — La *octava* y el *unísono* se usan en el principio y en el final; en el transcurso también pueden emplearse pero con reserva cuando se produzcan en la primera nota del compás y se trate de contrapunto vocal.

4ª — La *quinta justa*, lo mismo que la *cuarta*, exigen preparación y resolución, siempre que no sean tratadas como notas de pasaje o de vuelta.

5ª — La *quinta disminuída* y la *cuarta aumentada* se usan como consecuencia de un retardo, como componentes de un acorde de séptima o también como notas de pasaje o de vuelta. En casos de cromatismos pueden emplearse sin preparación siempre que procedan por grados conjuntos.

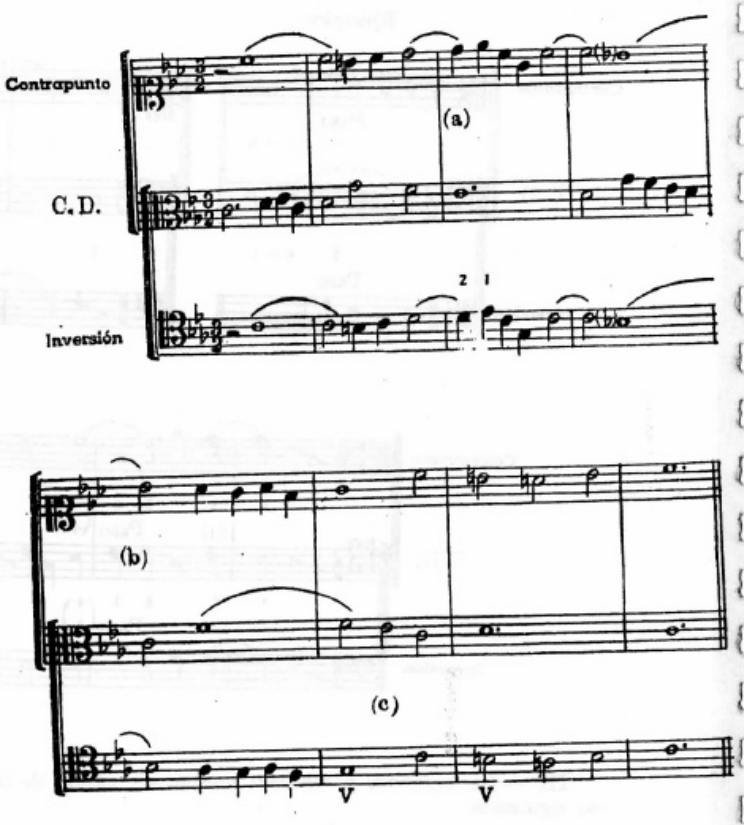
6ª — Las *segundas* y *séptimas* pueden ser usadas como síncopas disonantes (retardos o acordes de séptima), o también como notas de pasaje o de vuelta.

7ª — Las *terceras* y sextas deben proceder de modo que en todo momento pueden constituir una buena base armónica.

8ª — La *novena* no se practica.

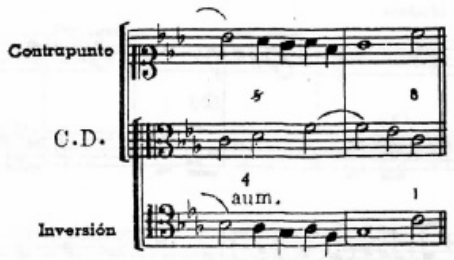
Por último, como el contrapunto doble a la octava (o décimaquinta según sea su disposición) es el más importante de todos, dado que con él se construye el *contrasujeto* de una fuga, recomendamos muy especialmente su práctica continuada.

Ejemplos de contrapunto doble a la octava en estilo vocal.



Observaciones. — (a) La resolución con variante en forma de *escapada* puede usarse aun cuando en su inversión resulta una segunda menor que va al unísono.

(b) Este pasaje (quinto compás) pudo haberse realizado también de la manera siguiente:



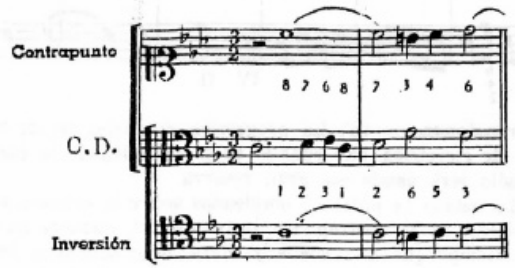
Como se ve los intervalos de quinta disminuída y cuarta aumentada proceden en forma análoga aunque distinta al caso presentado en las reglas generales, al mismo tiempo que la octava del compás siguiente refuerza la vuelta al tono primitivo.

(c) Sensación de cuarta y sexta como cadencia.

Las partes de un contrapunto trocado pueden disponerse de diversas maneras en cuanto a su posición se refiere, pero como es natural, *ninguna de estas disposiciones constituye de por sí una nueva inversión;* sólo se trata de meras *transposiciones* hechas con el objeto de adaptar las voces o los instrumentos a las circunstancias que el conjunto imponga.

He aquí, entre otras, algunas de las diversas disposiciones que acabamos de señalar, aplicables al último ejemplo que hemos presentado completo. (1)

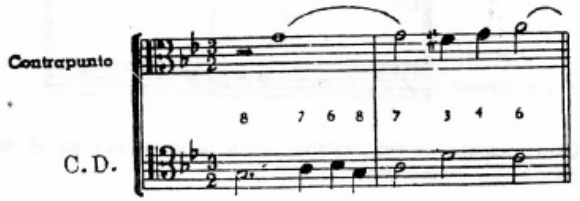
Primera disposición o sea la del ejemplo primitivo (modelo).



(1) Para todas estas disposiciones se han tenido en cuenta las diversas clases de voces que componen el cuarteto vocal.

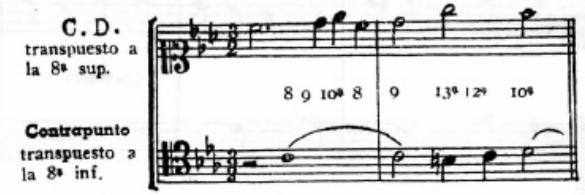
Otras disposiciones:

(a) Con el C. D. transportado por razones de tesitura o por las exigencias de un plan tonal.

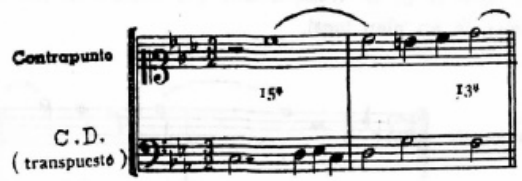


(b) Con el C. D. transpuesto a la octava superior y el contrapunto a la octava inferior; de esta manera se obtiene un contrapunto doble a la décimaquinta, el cual como se ha visto en otra oportunidad, no podría a su vez volverse a invertir a la octava, pues los intervalos no cambiarían su esencia.

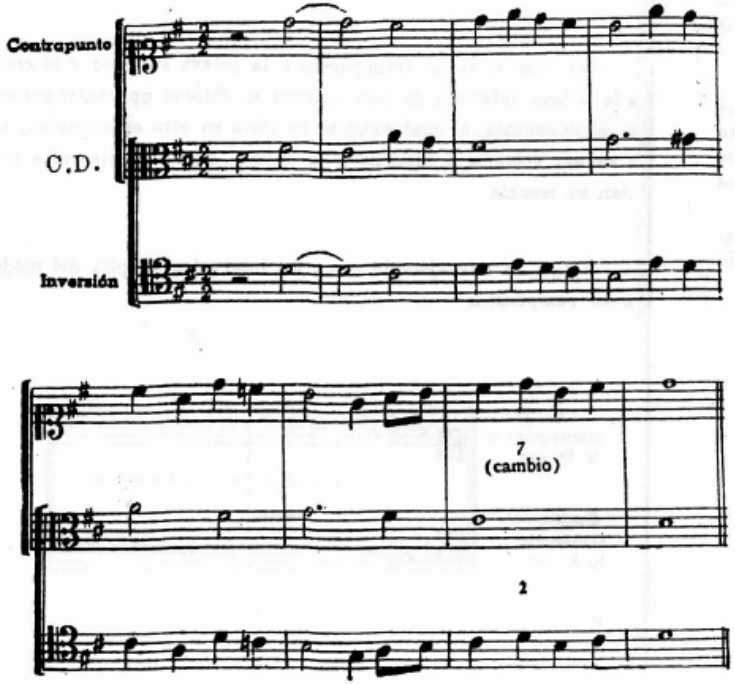
Nótese en este ejemplo como los intervalos simples del modelo pasan a ser compuestos.



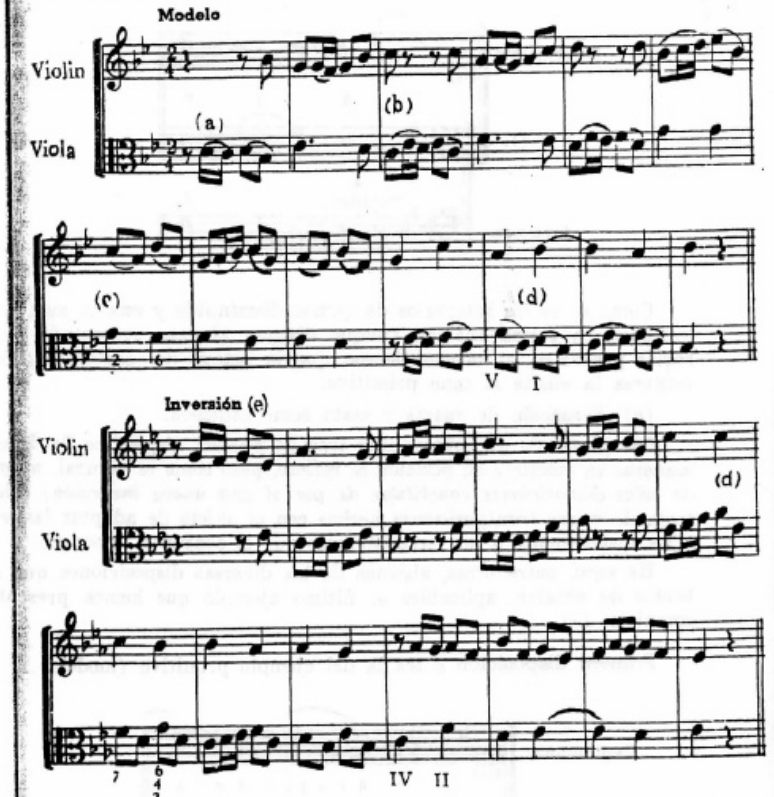
(c) Con el C. D. transpuesto a la octava inferior; también en este caso resulta un contrapunto doble a la décimaquinta.



Otro ejemplo de contrapunto doble a la octava en el cual se hace uso de pasajes cromáticos.



Ejemplo de contrapunto doble a la octava, para violín y viola, en estilo libre.



Observaciones. — (a) La progresión simétrica puede emplearse en esta clase de ejercicios, aun cuando en la práctica de la fuga vocal este artificio sólo será usado con gran reserva.

(b) La octava (o unísono) empleados sobre la primera nota del compás se toleran en el contrapunto instrumental, siempre que la melodía al mismo tiempo que una buena y clara base armónica los justifique; sin embargo, conviene hacer notar que tratándose de contrapunto para piano solo, deben evitarse estos unísonos, lo cual se consigue empleando el contrapunto a la *décimaquinta* en lugar de la *octava*. Ambos contrapuntos, como se verá más adelante, están basados en las mismas reglas.

(c) Acorde de séptima.

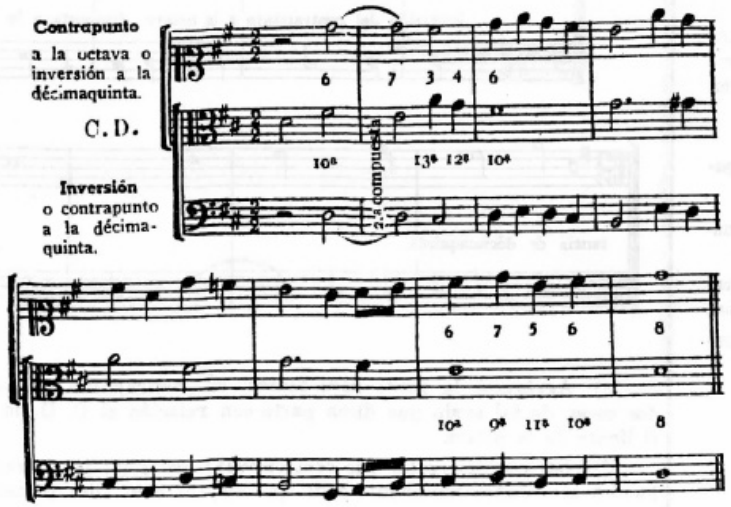
(d) La quinta del acorde tomada como arpegio de la fundamental puede ser empleada en el bajo cuando se produce dentro del mismo tiempo, lo cual como es natural, no da una verdadera sensación de cuarta y sexta.

(e) Con este transporte se obtiene un mejor equilibrio sonoro entre ambos instrumentos.

Pasaremos ahora a tratar el contrapunto doble a la *décimaquinta* o *doble octava* el cual como ya hemos visto al ocuparnos de las *generalidades*, sólo difiere de la especie anterior (la octava) en lo concerniente a la separación recíproca de las partes en el modelo.

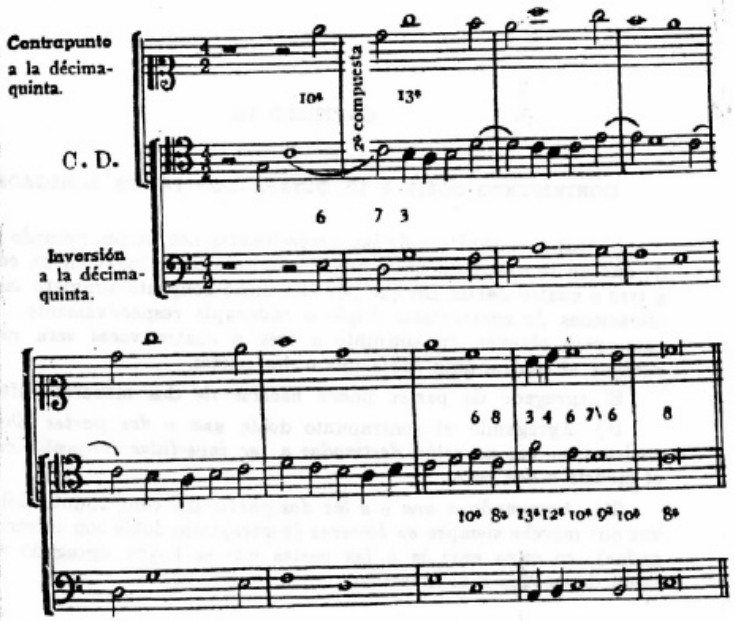
Todas las reglas propias del contrapunto doble a la octava son aplicables también al contrapunto a la décimaquinta con la sola diferencia de que en este último caso la separación de las partes puede exceder el límite de la octava y ampliarse hasta la décimaquinta o doble octava. Esta clase de contrapunto resulta muy ventajosa en la práctica del contrapunto instrumental, pues concede a las voces mayor campo de acción.

El siguiente ejemplo nos mostrará como el contrapunto doble a la octava presentado anteriormente puede convertirse a su vez en contrapunto doble a la décimaquinta disponiendo la inversión a la distancia de una doble octava.



Obsérvese que en este caso el intervalo y su inversión suman siempre la cifra diez y seis.

Otro ejemplo de contrapunto vocal construido *directamente* a la décimaquinta.



Observación. — El ejemplo que acabamos de exponer ofrece la particularidad de que el contrapunto excede el límite de la octava en determinados pasajes y se mantiene dentro de la misma en otros. Esta particularidad que es propia de contrapuntos dobles construidos directamente a distancia mayor que la octava, da lugar a que un mismo contrapunto contenga intervalos simples y compuestos, los que al invertirse pasan a ser compuestos y simples respectivamente. Como se observará en este caso (contrapunto doble a la décimaquinta) los intervalos armónicos del contrapunto y su inversión, también suman siempre la cifra *diez y seis*.

EJERCICIOS

Realizar diez (o más) contrapuntos dobles a la octava sobre temas originales, otros cinco a la décimaquinta y presentarlos con su correspondiente inversión.

B.A.9942

CAPITULO III

CONTRAPUNTO DOBLE A LA OCTAVA CON PARTES AGREGADAS

Al tratar el capítulo de las *generalidades* nos hemos referido al caso de que un contrapunto *doble* puede asimismo tener lugar en un conjunto a tres o cuatro partes sin que por ello dicho conjunto adquiera las denominaciones de contrapunto *triple* o *cuádruple* respectivamente. En tal caso, para obtener un conjunto a tres o cuatro voces será necesario agregar al contrapunto *doble* una o dos partes.

El agregado de partes puede hacerse de dos maneras diferentes:

1º) Agregando al contrapunto doble *una o dos partes libres*, las cuales a su vez *no están destinadas a ser invertidas conjuntamente con el modelo a dos voces.*

2º) Agregando *a una o a las dos partes* del contrapunto doble otra voz que marche siempre *en terceras* (contrapunto doble con terceras agregadas), en cuyo caso la o las partes que se hayan agregado también están destinadas a la inversión.

PRIMER CASO. — Contrapunto doble a la octava con el agregado de partes libres no destinadas a su vez a ser invertidas. (1)

Los conjuntos de esta naturaleza se obtienen de las siguientes maneras:

Iº) Para obtener un conjunto a tres voces se agregará al contrapunto doble una parte libre e independiente, *central, superior o inferior.*

IIº) Para un conjunto a cuatro voces deberán agregarse al contrapunto doble dos partes libres así dispuestas:

a) una parte *central* y otra *superior;*

b) una parte *central* y otra *inferior;*

c) una parte *superior* y otra *inferior;*

d) dos partes *centrales.*

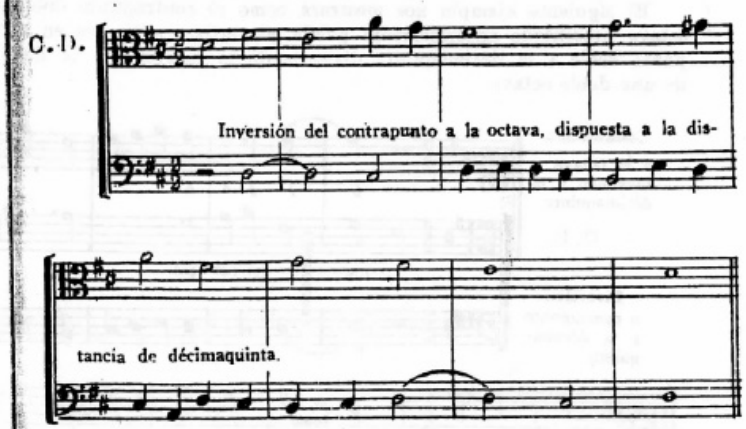
(1) Los contrapuntos dobles destinados a recibir una o dos partes agregadas deberán ser de corta duración y tratados lo más simplemente posible; al respecto véanse los modelos que con tal fin damos más adelante.

Antes de comenzar esta clase de trabajos en estilo vocal clásico debemos advertir, como regla general, que *toda cuarta real producida con relación a la parte grave del conjunto deberá proceder de acuerdo a las reglas del contrapunto severo;* si se tratara de contrapunto instrumental o también vocal libre, dicha cuarta adquiriría la importancia de un acorde de *cuarta y sexta* y como tal podría ser tratada de acuerdo a las reglas de la armonía.

Veamos a continuación como se procede para realizar un contrapunto doble a la octava con el agregado de una tercera voz libre colocada en la parte *central.*

1º) Constrúyase un contrapunto doble a la octava y luego dispóngase este contrapunto o su inversión a la distancia de décimaquinta.

Para el caso véase el siguiente ejemplo ya presentado en otras oportunidades. (1)



2º) Agréguese la *parte libre central* en contrapunto con las otras dos voces, de tal modo que dicha parte con relación al C. D. no exceda el límite de la octava.

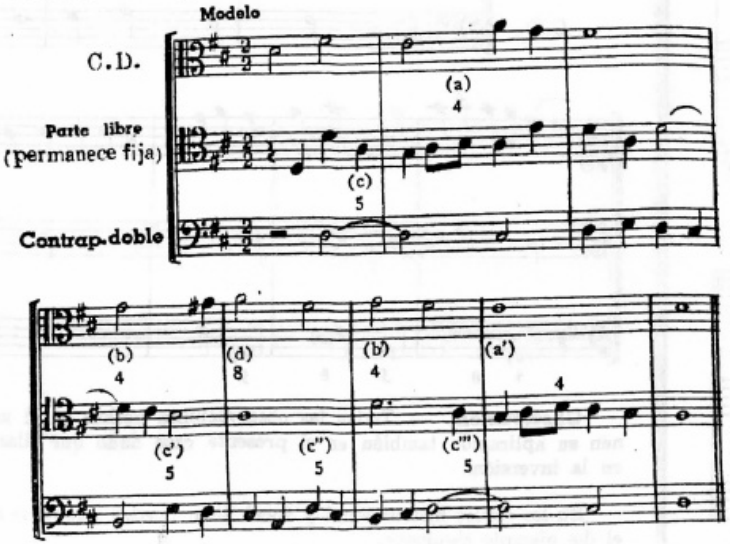
3º) *Las cuartas reales (no consecutivas) entre las partes superiores* pueden ser usadas libremente dado que en tal caso ellas forman parte

(1) El final de este ejemplo ha sido modificado con el objeto de poderlo adaptar a las circunstancias del caso.

de acordes de *sexta* (1); en consecuencia también pueden usarse libremente las quintas reales que tengan lugar entre las partes inferiores. (2)

Por lo que se refiere a las *quintas reales entre las partes superiores* hay que tener en cuenta que al invertir el contrapunto doble resultan cuartas con relación a la parte grave; por lo tanto, como se ha visto con anterioridad, aquellas deben encontrarse debidamente preparadas y resueltas, a menos de que en la inversión del modelo la cuarta justa resultante no dé la sensación de una *cuarta* y *sexta* defectuosa.

Ejemplo de contrapunto doble a la octava con el agregado de una tercera voz en la parte central.



Observaciones. — (a) y (a') El *si* es la quinta del acorde de séptima de segundo grado (tercera inversión).

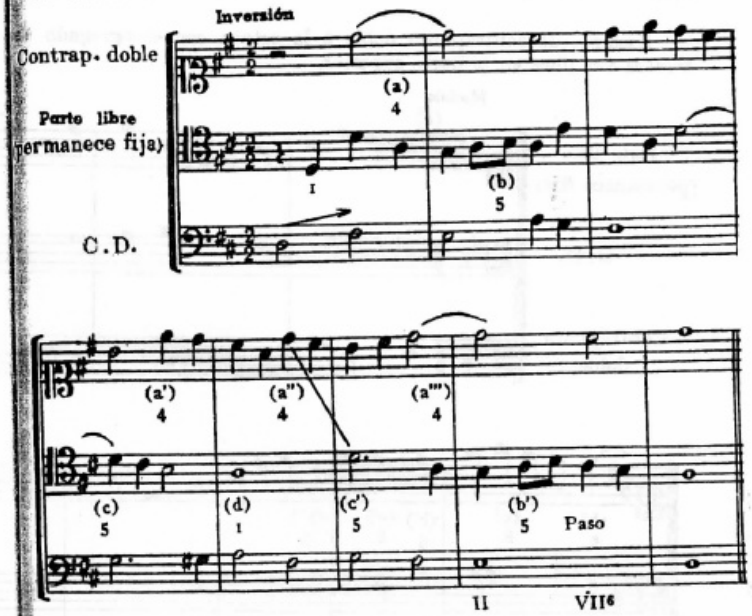
(b) y (b') Cuartas reales entre las partes superiores (acordes de sexta); pueden ser usadas sin preparación.

(c), (c'), (c'') y (c''') Quintas reales en partes inferiores (acordes fundamentales); pueden usarse sin preparación.

(1) Estas *cuartas superiores* se transformarán en quintas inferiores al invertir el contrapunto doble y por lo tanto no ofrecen inconveniente alguno.

(2) En este caso las *quintas inferiores* se transformarán en cuartas superiores, las que como se sabe tampoco ofrecen inconvenientes.

(d) Octava en la primera nota del compás; se permite siempre que la melodía la justifique, pues hay que tener en cuenta que en la inversión resulta unísono.



Observaciones. — (a), (a'), (a'') y (a''') Cuartas reales entre las partes superiores (acordes de sexta).

(b) y (b') Quinta del acorde de séptima de segundo grado (fundamental).

(c) y (c') Quintas reales entre las partes inferiores (acordes fundamentales).

(d) Unísono tolerado a tres partes.

Si la parte libre agregada fuera la *superior*, deberá tenerse en cuenta lo que sigue:

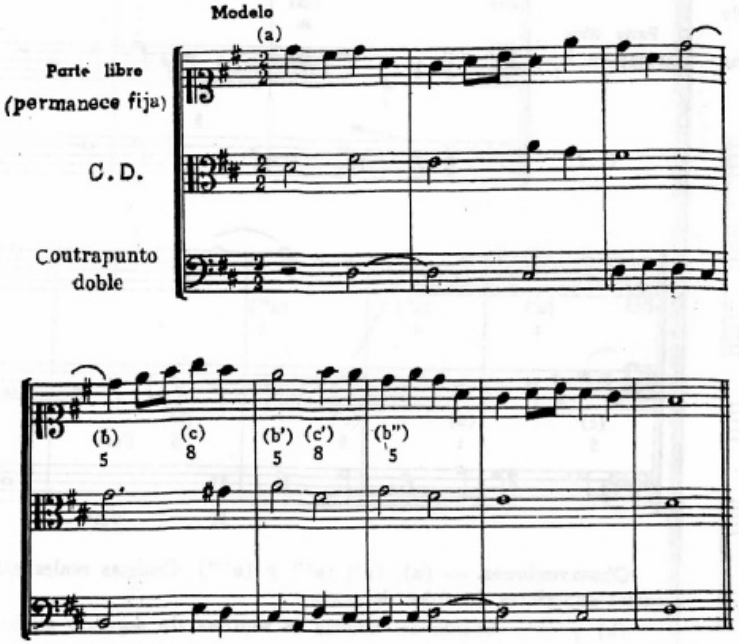
1º — El C. D. y el contrapunto doble pueden resultar dispuestos tanto a la distancia de octava como a la décimaquinta, según los casos.

2º — *Las cuartas reales entre las partes superiores deben prepararse* por la razón de que al efectuar la inversión del C. D. y el contrapunto doble, dichas cuartas subsisten con relación a la parte grave, del conjunto.

3º — Por la misma razón que acabamos de señalar (1), las quintas reales entre las partes superiores no exigen preparación.

Ejemplo de contrapunto doble a la octava con el agregado de una tercera voz libre en la parte superior.

Modelo



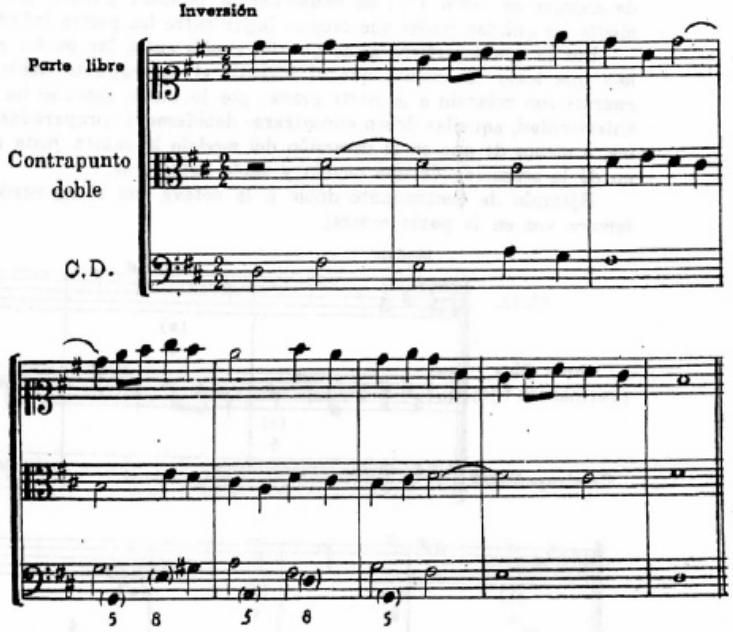
Observaciones. — (a) La parte libre puede comenzar conjuntamente con el C. D.

(b), (b') y (b'') Quintas no eminentemente consecutivas, separadas por cambio de acorde (véase en la primera parte, mezcla de especies).

(c) y (c') Octavas separadas por un cambio de acorde.

(1) Subsistencia del intervalo de quinta al efectuar la inversión.

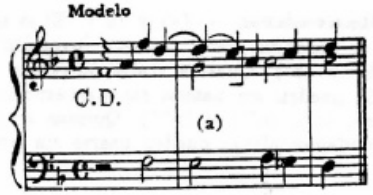
Inversión

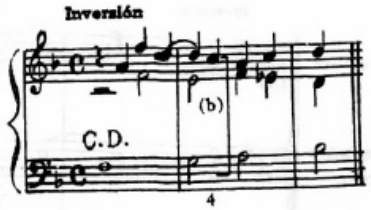


Observación. — Todas las observaciones hechas en el modelo tienen su aplicación también en el presente caso dado que ellas subsisten en la inversión.

En los estilos instrumental y vocal libre pueden admitirse casos como el del ejemplo siguiente:

Modelo

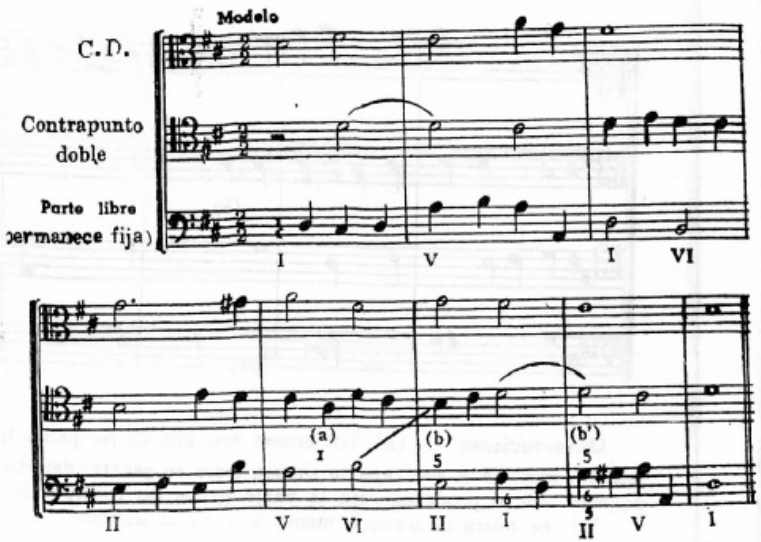




En este caso el acorde de *sexta* en (a) se transforma en un acorde de *cuarta* y *sexta* en (b), pero como puede observarse, dicho acorde resuelve de acuerdo al procedimiento excepcional que en armonía se conoce con el nombre de *cuarta salvada*.

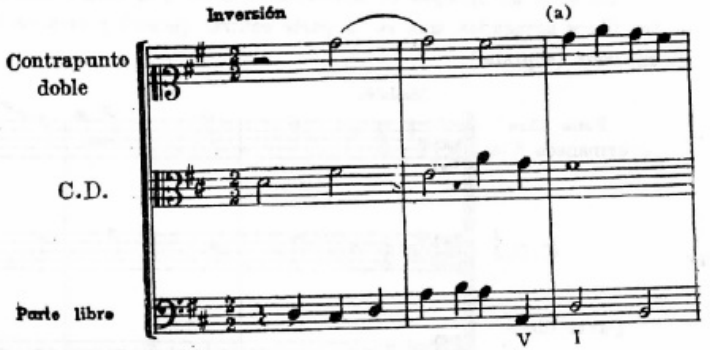
El agregar una tercera voz libre en la parte *inferior* ofrece la dificultad de que en tal caso dicha voz debe constituir a su vez una buena base armónica, a pesar de que esta cualidad ya debe existir en el contrapunto doble.

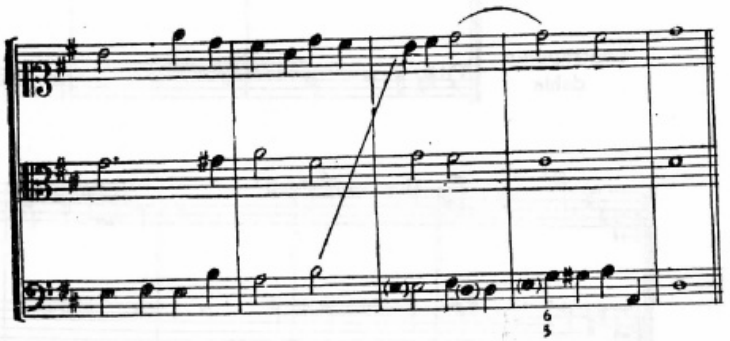
Ejemplo:



Observaciones. — (a) En otras oportunidades nos hemos referido al caso especial de la salida del unísono por movimiento directo; el presente caso está plenamente justificado por el interés que la sucesión armónica empleada ofrece en el conjunto del ejercicio.

(b) y (b') Quintas salvadas por un cambio de acorde; nótese que en el penúltimo compás no se trata de un retardo.



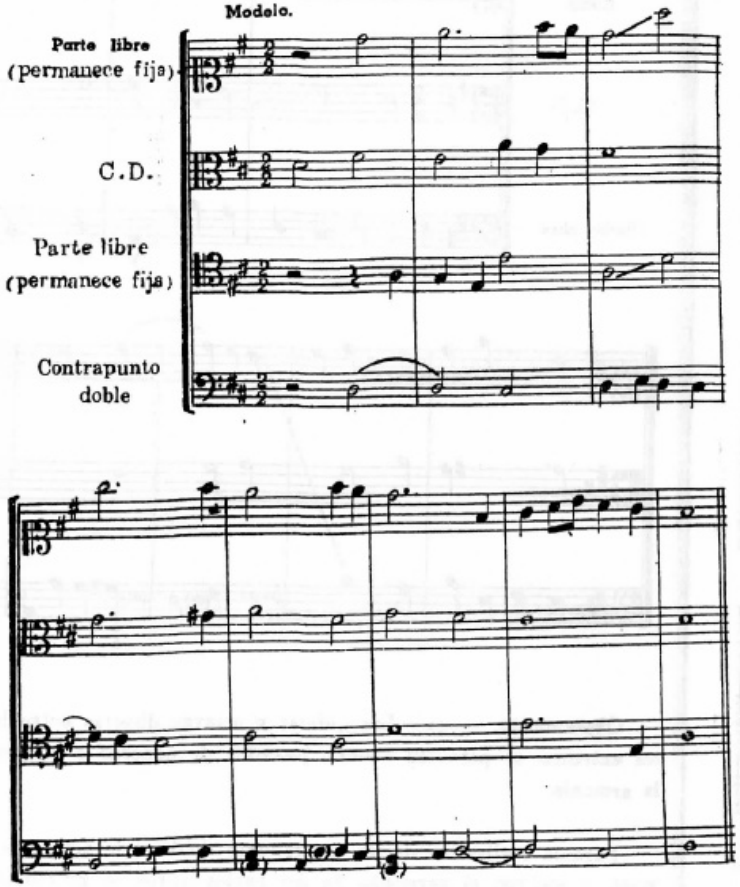


Observación. — (a) Las quintas y octavas directas entre las partes extremas se permiten cuando proceden de acuerdo a las reglas de la armonía.

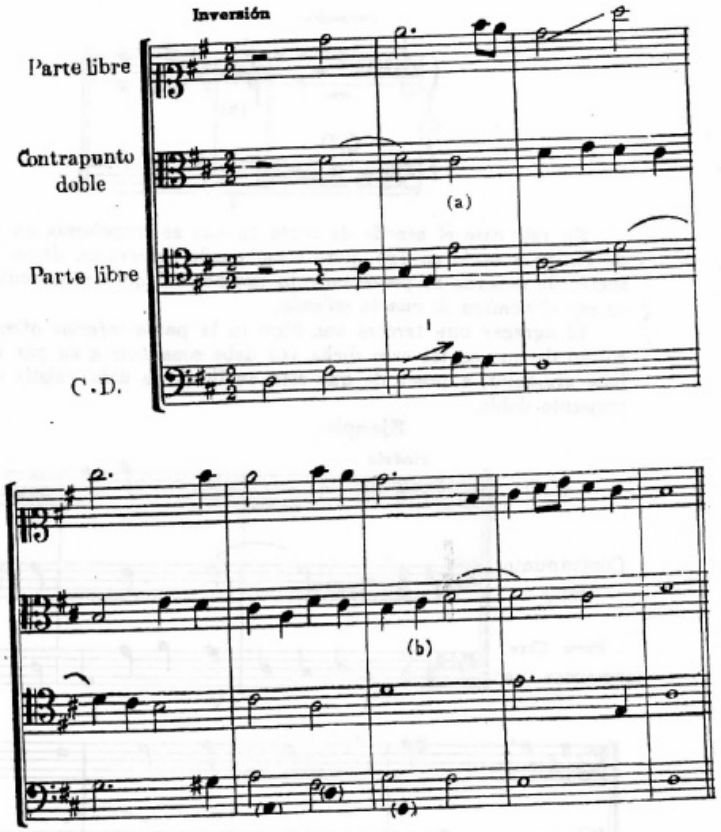
Para la realización de un contrapunto doble a la octava, a cuatro voces, o sea con el agregado de dos partes libres, se procederá en la forma ya indicada para el agregado de una sola voz según los distintos casos.

He aquí un ejemplo de contrapunto doble a la octava con dos partes libres agregadas, una en la parte central (tenor) y otra en la parte superior (soprano).

Modelo.



Inversión



Observaciones. — (a) Los cruces con una de las partes libres son posibles como en el contrapunto simple, pero en general deberán evitarse aquellos que se produzcan con la parte grave del contrapunto.

(b) Se tolera la segunda menor que va al unísono.

EJERCICIOS

Realizar dos contrapuntos dobles a la octava con el agregado de una o dos voces libres (independientes) sobre temas originales y presentarlos con sus correspondientes inversiones.

SEGUNDO CASO. — Contrapunto doble a la octava con el agregado de terceras destinadas ellas mismas a la inversión. (1)

Para que un contrapunto doble a la octava sea susceptible de recibir el agregado de una o dos partes *en tercera*, será necesario que se encuentre construido dentro de las condiciones siguientes:

1ª — Deberá proceder siempre por movimiento *contrario u oblícuo* y de preferencia *conjunto*.

2ª — No deberá contener dos *terceras* o *sextas* consecutivas.

3ª — Sólo podrán emplearse disonancias de pasaje (o bordaduras siempre que no resulten del unísono).

4ª — Se tolera la octava en el primer tiempo del compás, aun en el transcurso.

Un contrapunto doble que llene las condiciones que acabamos de exponer podrá transformarse en un conjunto invertible a tres voces con sólo agregar *sobre la parte superior o la inferior* del contrapunto doble una nueva voz que marche siempre en *terceras*.

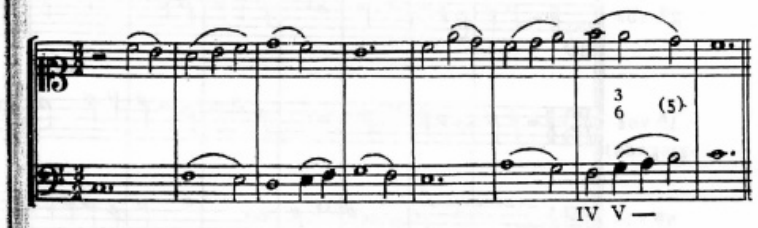
Para obtener un conjunto invertible a cuatro voces bastará agregar *simultáneamente sobre cada una de las dos partes del contrapunto doble* una nueva voz que también marche en terceras. Claro está que no siempre todas las inversiones posibles resultan correctas y que los contrapuntos de esta naturaleza ofrecen un interés musical muy relativo bajo el punto de vista verdaderamente contrapuntístico, sobre todo si se tratara de contrapunto vocal (2). Tratándose de contrapunto instrumental todavía puede sacarse algún partido de este artificio a veces empleado por J. S. Bach; al respecto puede analizarse la fuga Nº XVI del segundo libro del *"Clave bien templado"* la que nos ofrece varios ejemplos muy interesantes de este procedimiento.

(1) Según el número de voces empleadas en el conjunto, esta clase de contrapunto es llamada también *triple* o *cuádruple*, pero creemos que tal denominación no es del todo correcta ya que como se verá no siempre es posible dar a cada una de las partes todas las disposiciones que caracterizan un verdadero contrapunto triple o cuádruple.

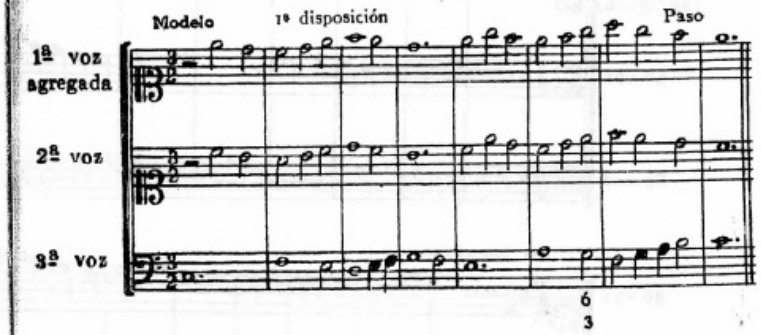
En algunas escuelas modernas este artificio se distingue con el nombre de *"contrapunto a más de un intervalo"* cuando *el contrapunto* se invierte a la décima o duodécima.

(2) Este artificio es más propio del contrapunto instrumental que del vocal, dado que con él es casi inevitable el empleo de progresiones simétricas y por lo regular se aplica en pasajes episódicos.

Ejemplo de un contrapunto doble (dispuesto a la 15ª) destinado a recibir el agregado de una o dos partes en *tercera*.



El mismo ejemplo transformado en un conjunto a tres voces por medio de terceras agregadas sobre la parte *superior*.

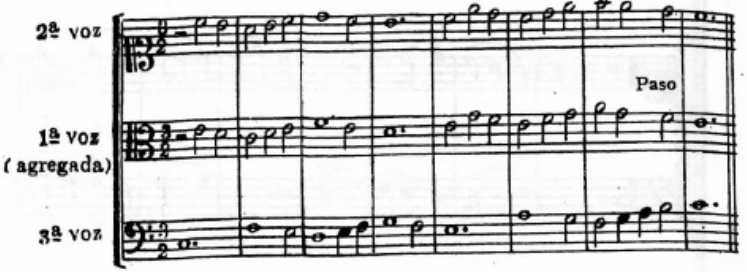


El modelo que acabamos de exponer podría invertirse de diversas maneras *(cinco)* pero las inversiones verdaderamente practicables serán aquellas en que la armonía resulte correcta. (1)

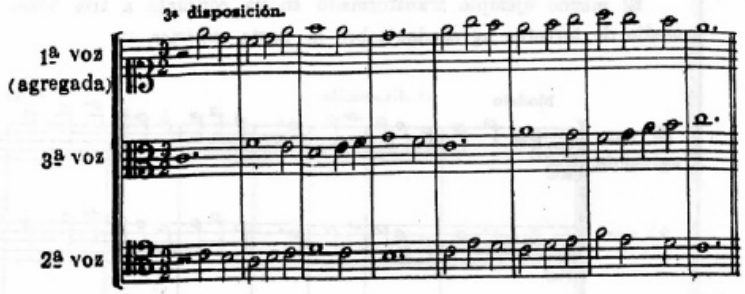
(1) Con el fin de comprender fácilmente la manera de colocar las voces en las seis disposiciones posibles, aconsejamos al alumno que recurra a los esquemas numéricos que con tal objeto se dan en el capítulo correspondiente al contrapunto triple y cuádruple. (Página 321 - 322).

He aquí las inversiones practicables del modelo que acabamos de presentar.

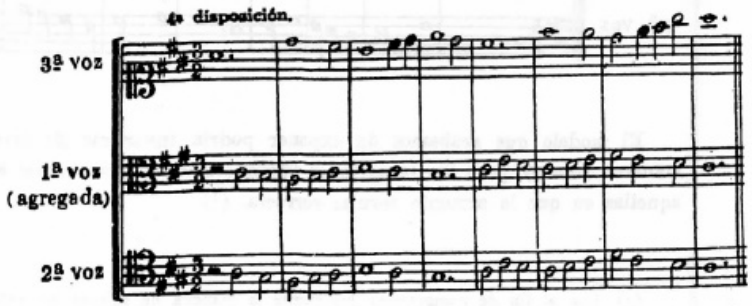
2ª disposición. (inversión del modelo)



3ª disposición.



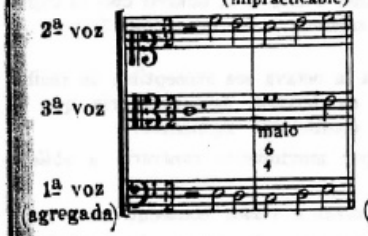
4ª disposición.



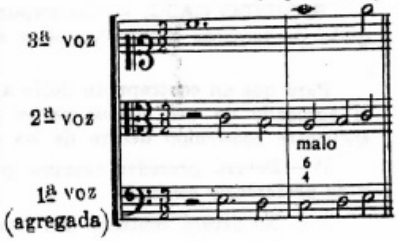
Las inversiones correspondientes a $\begin{smallmatrix}2\\3\\1\end{smallmatrix}$ y $\begin{smallmatrix}3\\2\\1\end{smallmatrix}$ no son practicables a causa de las cuartas y sextas reales que se producirán en el transcurso del ejercicio.

Ejemplos:

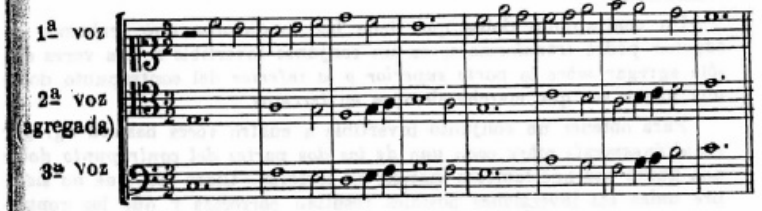
5ª disposición (impracticable)



6ª disposición (impracticable)



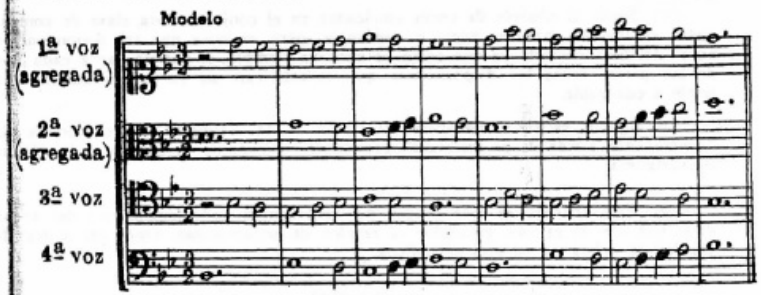
Segundo modelo, con las terceras agregadas sobre la parte *inferior* del contrapunto doble.



Este segundo modelo también ofrece la posibilidad de dar alguna inversión correcta, por ejemplo $\begin{smallmatrix}2\\1\\3\end{smallmatrix}$. En cuanto a las disposiciones $\begin{smallmatrix}2\\3\\1\end{smallmatrix}$ y $\begin{smallmatrix}5\\2\\1\end{smallmatrix}$ resultan convencionales; $\begin{smallmatrix}1\\3\\2\end{smallmatrix}$ y $\begin{smallmatrix}3\\1\\2\end{smallmatrix}$ son impracticables en el contrapunto vocal riguroso.

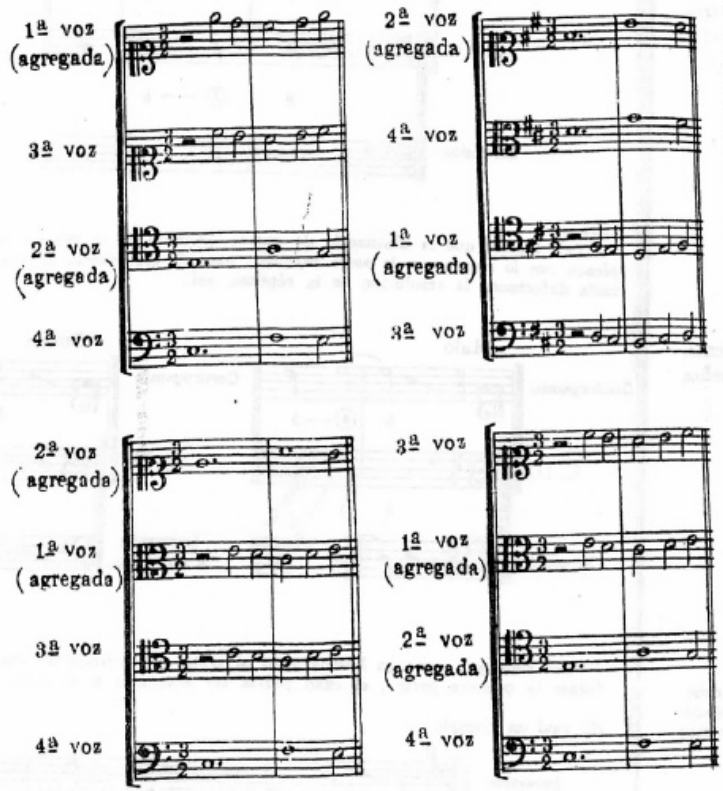
Ejemplo transformando el mismo contrapunto doble en un conjunto a cuatro voces por medio de terceras agregadas sobre las partes *superior* e *inferior* simultáneamente.

Modelo



Este modelo a cuatro voces también puede invertirse de varias maneras (*veintitres*) pero sólo serán practicables aquellas disposiciones que den como resultado una armonía correcta.

Véanse algunas disposiciones practicables de entre las veinticuatro posibles.



EJERCICIOS

Realizar un contrapunto doble a la octava destinado a recibir el agregado de una o dos partes en terceras y presentar los correspondientes modelos con algunas de sus inversiones practicables.

CAPITULO IV

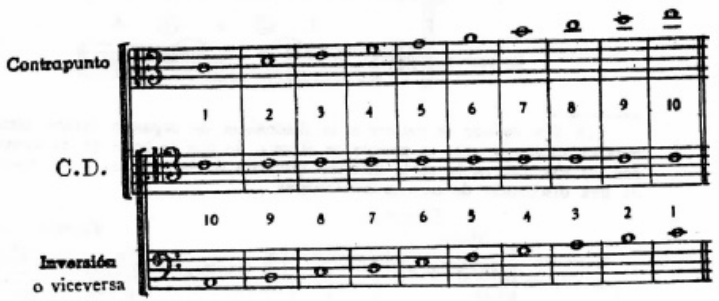
CONTRAPUNTO DOBLE A LA DECIMA Y A LA DUODECIMA

La razón por la cual trataremos estas clases de contrapunto doble con anticipación a las que numéricamente ocupan un lugar intermedio *(novena* y *undécima)*, es de orden puramente práctico, pues de estas dos últimas clases de contrapunto, como asimismo de aquellas a la *décima-tercera* y *décimacuarta*, sólo se obtienen combinaciones artificiosas y faltas de naturalidad cuyo valor musical es muy relativo dentro de la época actual.

CONTRAPUNTO DOBLE A LA DECIMA

Esta clase de contrapunto es bastante usado, se aplica generalmente a pasajes episódicos y las partes entre sí no deben exceder el límite de la *décima*.

El cuadro siguiente nos muestra las relaciones numéricas existentes entre el intervalo que forma el contrapunto y su inversión con respecto al C. D., y como puede observarse la suma de dichas relaciones corresponde siempre a la cifra *once*.

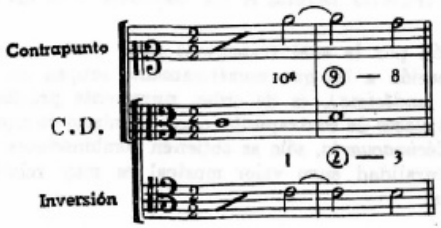


Del análisis del cuadro que acabamos de exponer se deducen las reglas siguientes:

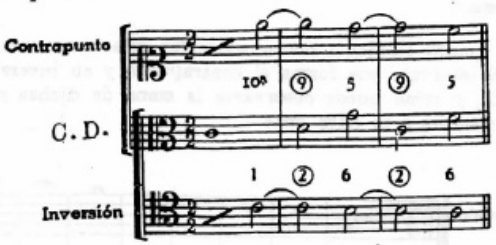
1ª — No deben hacerse dos *terceras*, ni dos *sextas*, ni tampoco dos *décimas* consecutivas, pues en su inversión resultarán respectivamente dos *octavas*, dos *quintas* o dos *unísonos* consecutivos.

2ª — Las síncopas disonantes de 2ª, 4ª, 7ª y 9ª deberán prepararse y resolver de las maneras siguientes:

Disonancias de 2ª y 9ª. (1)

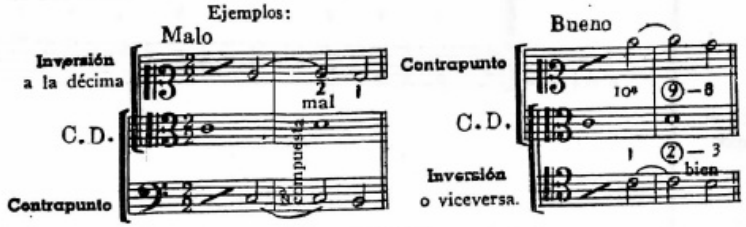


Estas disonancias pueden emplearse asimismo en la forma siguiente, en cuyo caso se consideran resueltas sobre acordes distintos de aquellos en que se producen:

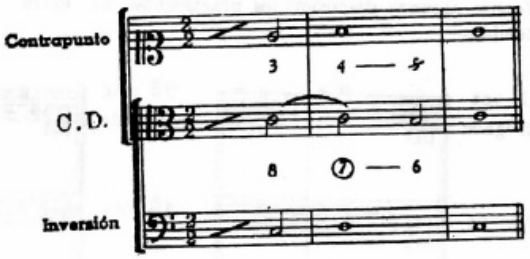


(1) Por lo que se refiere a la disonancia de *segunda* (como retardo) debemos recordar que sólo es posible en el caso de que se trate de un intervalo *simple* con las síncopas en la parte inferior (retardo de la tercera) o sea como inversión de una disonancia de novena o viceversa.

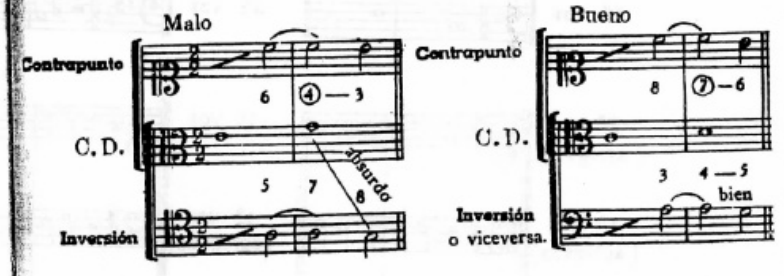
Ejemplos:



Disonancias de 4ª (1) y de 7ª.

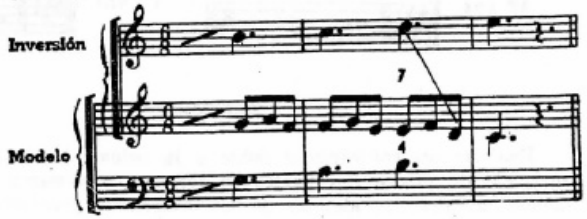


(1) Nótese que la disonancia de cuarta (retardo de la 3ª) *no puede ser empleada con la síncopa en la parte superior*, pues de esa manera al invertirse, resultaría defectuosa la resolución de la séptima, así:



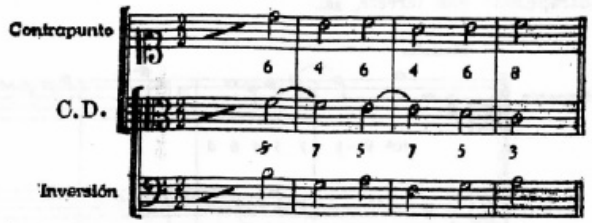
Sin embargo, como ya hemos visto al tratar el contrapunto instrumental libre (véase la primera parte), el caso podría ser aceptado si el ritmo lo justificara.

He aquí un ejemplo:



Como en el caso anterior estas disonancias pueden resolver también en acordes distintos de aquellos en que se producen.

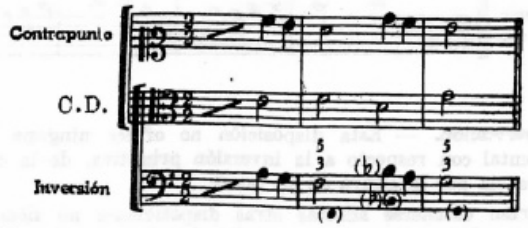
Ejemplo:



En este caso la cuarta resuelve en sexta y la séptima en quinta.

3ª — En ciertas ocasiones puede ocurrir que al efectuar la inversión se altere accidentalmente algún intervalo si con ello se obtiene mayor pureza en el conjunto o la tonalidad así lo exigiera.

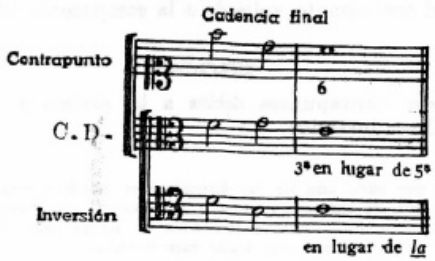
Ejemplo:



En este caso el *si bemol* evita el salto de cuarta aumentada cuyo empleo no hubiera sido correcto, al mismo tiempo que refuerza el sentido tonal del pasaje en la inversión.

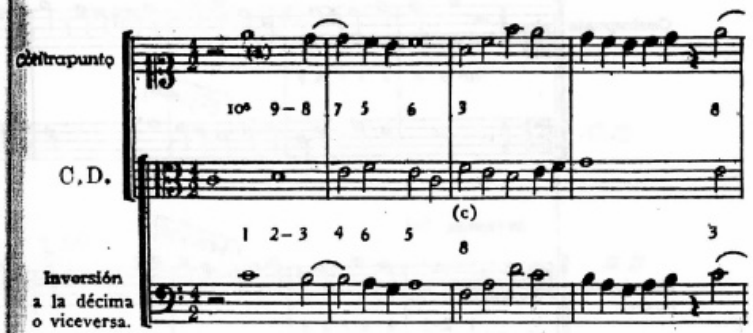
4ª — La última nota en la cadencia final puede excepcionalmente ser cambiada cuando sea necesario reforzar el sentido conclusivo de la inversión.

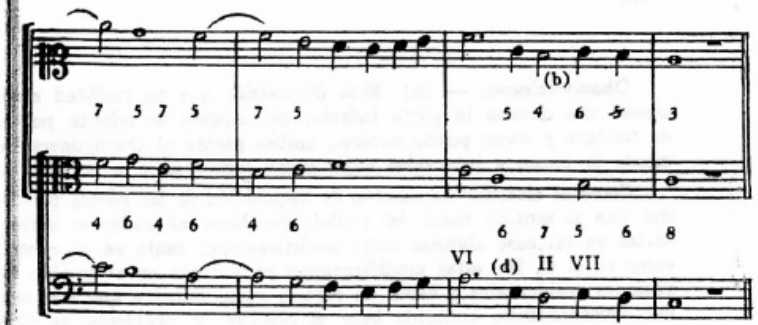
Ejemplo:



5ª — Los movimientos *predominantes* deberán ser el *contrario* y el *oblicuo*.

Ejemplo de contrapunto doble *a la décima*, en estilo vocal.





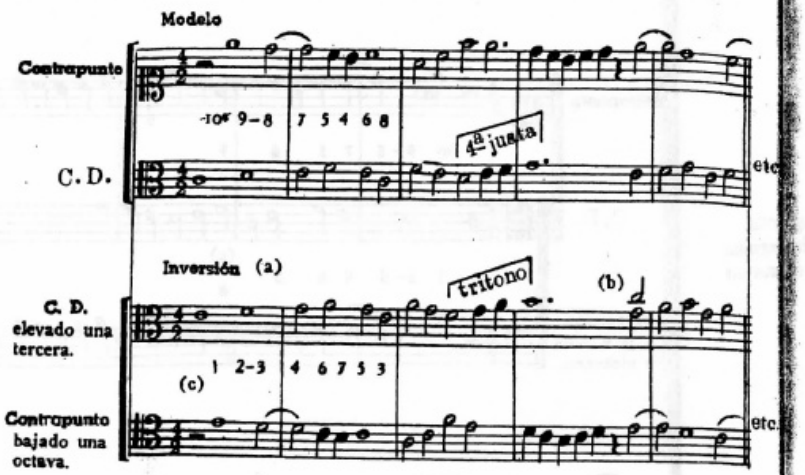
Observaciones. — (a) Nótese como las disonancias proceden de acuerdo a lo indicado en el texto.

(b) La *cuarta* también puede resultar preparada por la quinta y la *séptima* por la sexta.

(c) La *octava* es posible aun en la primera nota del compás, pues corresponde a la inversión de la tercera.

(d) El *mi* es la quinta del acorde tomada por arpegio.

El ejemplo que acabamos de exponer podría ser presentado con las partes dispuestas de diversas maneras; en el ejemplo que sigue, la parte inferior del modelo (C. D.) se presenta *elevada* una tercera y la parte superior (contrapunto) *bajada* una octava, así:



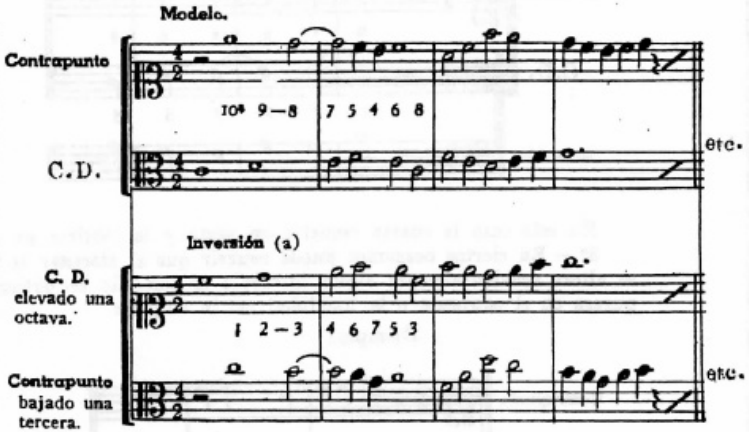
Observaciones. — (a) Esta disposición que en realidad equivale a elevar una *décima* la parte inferior del modelo, se adopta por razones de tesitura y como puede notarse, ambas partes al transponerse mutuamente lo hacen a intervalos cuya suma corresponde a la cifra once.

Como al efectuar un cambio de disposición de las partes podría suceder que el sentido tonal del modelo resultara alterado, se harán necesarias en tal caso algunas leves modificaciones tanto en el contrapunto como en el C. D.; estas modificaciones consistirán en el cambio de alteraciones accidentales o hasta de *alguna nota*, siempre que con este último procedimiento, conocido bajo el nombre de *mutación*, se obtuviera una línea melódica más correcta, lo cual se podrá observar en (b), donde el *do* sustituye al *sol* con el objeto de resolver un tritono melódico muy evidente. (1)

(c) Con el agregado de una tercera voz libre se beneficiaría el conjunto armónico de esta disposición.

(1) Los autores clásicos solían distinguir estas leves modificaciones con el nombre de *"ayudas del contrapunto"*.

Otra disposición (citada por algunos autores) podría obtenerse elevando la parte inferior (C. D.) una octava y bajando la parte superior (contrapunto) una tercera, así:



Observación. — Esta disposición no ofrece ninguna modificación fundamental con respecto a la inversión primitiva, de la cual tan sólo se diferencia por la altura de las voces.

Podrían obtenerse además otras disposiciones no siempre satisfactorias, y también transportar a tonalidades distintas el modelo primitivo, pero como es natural este último procedimiento no agregaría modificaciones fundamentales a la verdadera inversión. (1)

Aun cuando en adelante no volvamos a insistir sobre este punto relativo al cambio de disposición de las partes, hemos creído oportuno hacerlo aquí con el objeto de facilitar el análisis de las fugas de los grandes autores clásicos y familiarizar en lo posible a los alumnos con la práctica del contrapunto aplicado a la composición libre.

EJERCICIOS

Realizar seis contrapuntos dobles a la décima y presentarlos con su correspondiente inversión.

(1) Nótese que cada una de las disposiciones posibles está subordinada a un determinado modelo, de suerte que aquella disposición que puede ser factible para un ejercicio de contrapunto doble a la décima no lo es para otro; por esta razón hay autores que juzgan innecesario tratar este asunto.

CAPITULO V

CONTRAPUNTO DOBLE A LA DECIMA CON EL AGREGADO DE TERCERAS

El contrapunto doble *a la décima* también puede transformarse en conjuntos invertibles a tres y cuatro voces, mal denominados contrapuntos *triples* o *cuádruples a la décima.*

Esta transformación se efectúa por medio de terceras *(inversión a la décima)* agregadas a una o ambas partes del contrapunto doble siempre que dicho contrapunto además de estar construído de acuerdo a sus propias reglas, proceda por movimiento *contrario* u *oblícuo.*

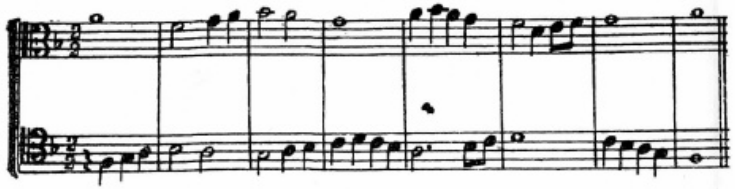
Para obtener un conjunto invertible a tres voces *(modelo)* se agregará a la parte *superior* su inversión *a la décima inferior*, o a la parte *inferior* su inversión *a la décima superior.*

Los modelos así obtenidos podrán invertirse de diversas maneras, pero en tales casos la inversión de las partes se hará siempre *a la octava* y eligiendo la altura conveniente.

En cuanto al conjunto a cuatro partes, se obtendrá aplicando *simultáneamente a cada una de las voces* el mismo procedimiento.

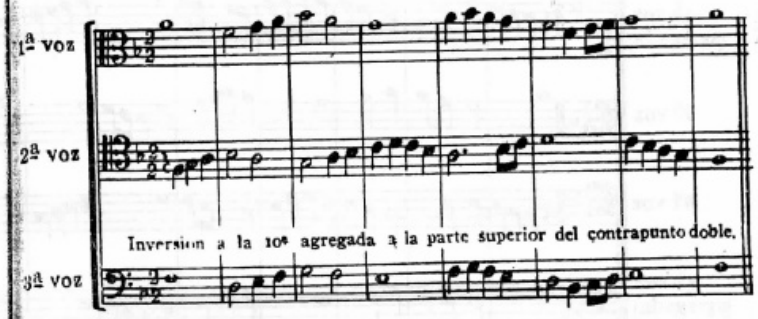
Ejemplo:

Contrapunto doble a la décima destinado a transformarse en un conjunto invertible a tres y a cuatro voces.



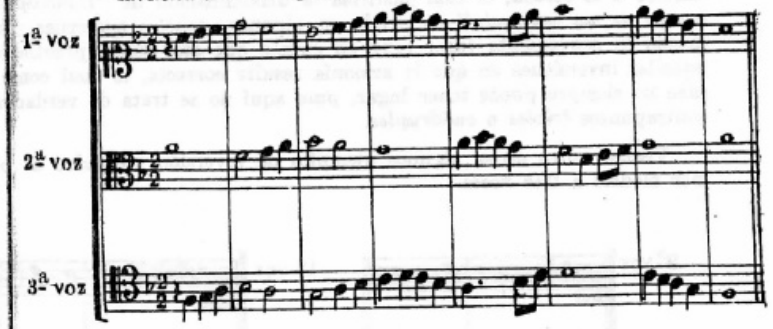
Transformando este ejemplo en un conjunto a tres o a cuatro voces por medio de terceras agregadas *(inversión a la décima)*, se obtendrán los siguientes modelos destinados a su vez a invertirse *a la octava.*

Primer modelo a tres voces, con la inversión a la décima inferior agregada a la parte superior. (1)



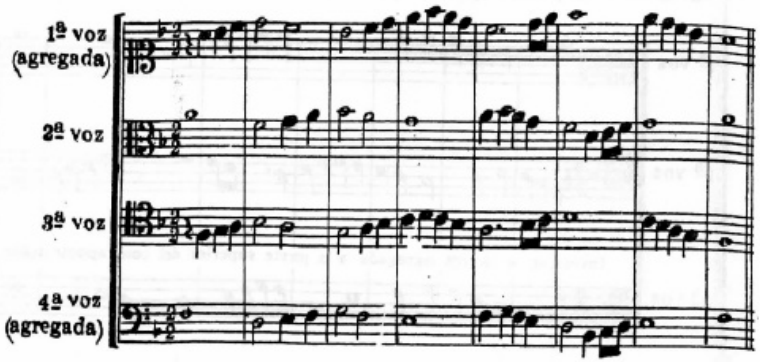
Segundo modelo a tres voces, con la inversión a la décima superior agregada a la parte inferior.

Inversión a la 10ª agregada a la parte inferior del contrapunto doble.



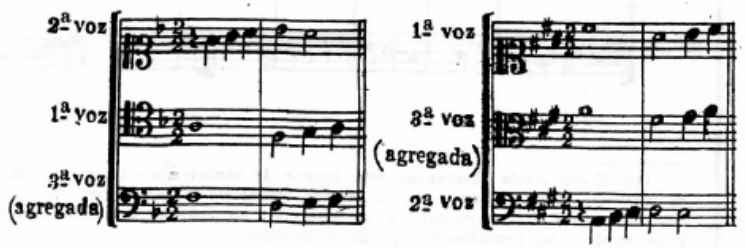
(1) Como puede observarse, esta especie de contrapunto trocado es la única de entre las especies usadas que en ciertas circunstancias puede permitir la ejecución simultánea del contrapunto y su inversión; un análisis detenido indicará los casos en que este procedimiento puede tener lugar.

Modelo a cuatro voces, con la inversión a la décima agregada simultáneamente a ambas partes del contrapunto doble.

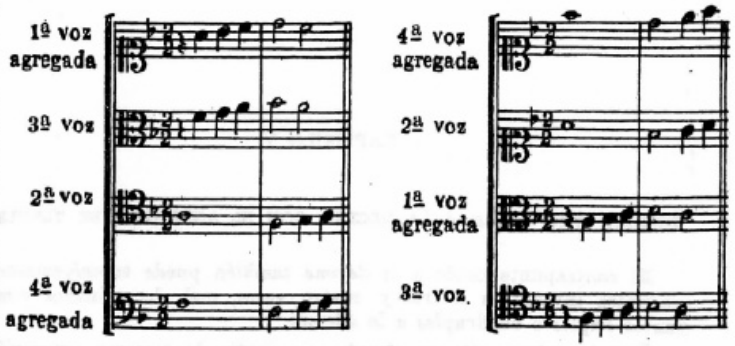


Todos los modelos que acabamos de presentar pueden invertirse de diversas maneras, tal cual se ha hecho al tratar el contrapunto doble a la octava con terceras agregadas, pero recordamos muy especialmente que también en este caso *la inversión de las partes del modelo debe hacerse a la octava*, lo cual justifica la denominación de *"Contrapunto a más de un intervalo"* empleada en algunas escuelas modernas. Asimismo es conveniente tener muy en cuenta que sólo serán practicables aquellas inversiones en que la armonía resulte correcta, lo cual como se sabe no siempre puede tener lugar, pues aquí no se trata de verdaderos contrapuntos *triples* o *cuádruples*.

Véanse entre otros, algunos ejemplos de inversión aplicados al primer modelo a tres voces.



A cuatro voces.



Por último debemos advertir que por su propia naturaleza esta clase de contrapunto doble no se presta al agregado de voces libres independientes, destinadas a invertirse conjuntamente con el modelo, pero voces libres en *contrapunto simple* podrían ser agregadas al contrapunto doble como se verá al tratar la inversión a la duodécima.

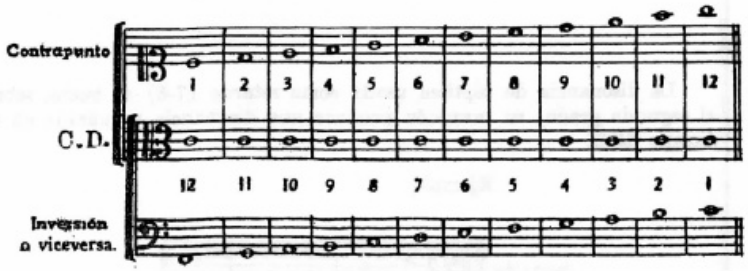
EJERCICIOS

Realizar un contrapunto doble a la décima destinado a recibir el agregado de una o dos partes en terceras (inversión a la décima) y presentar los modelos con sus inversiones practicables a la octava.

CAPITULO VI

CONTRAPUNTO DOBLE A LA DUODECIMA

Al igual que la especie anterior, el contrapunto doble *a la duodécima* es bastante usado en pasajes episódicos y por lo general se emplea acompañado por una o más voces libres; la separación recíproca de las partes no debe exceder el límite de la *duodécima* y como puede observarse en el cuadro que damos a continuación, la suma de las relaciones numéricas entre el contrapunto y su inversión con respecto al C. D. corresponde siempre a la cifra *trece*.

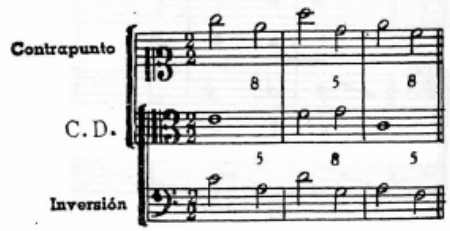


El análisis del cuadro que acabamos de presentar nos pone en evidencia las siguientes reglas:

1ª — La *tercera* y su inversión la *décima* son los únicos intervalos cuya progresión paralela y consecutiva no ofrece inconvenientes.

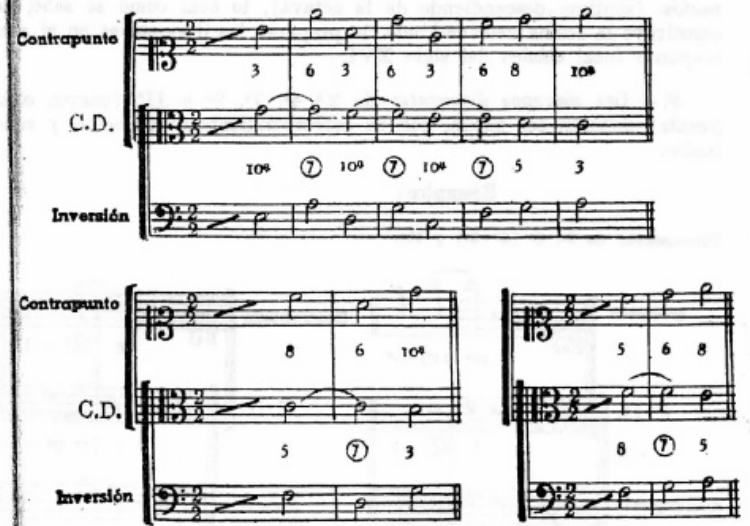
2ª — La *quinta* y la *octava* deben ser usadas en forma aislada y de preferencia tomadas por movimiento contrario u oblicuo.

Ejemplo:



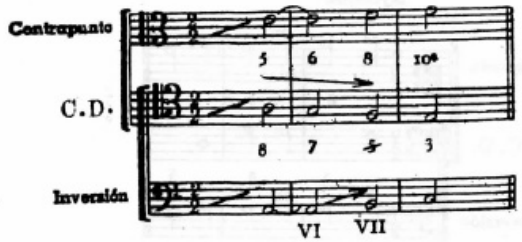
3ª — La *sexta* (su inversión la transforma en séptima) debe prepararse y resolver descendiendo de grado, siempre que no se trate de una nota de pasaje; en el primer caso se practica con la síncopa en la parte inferior. (1)

Ejemplos:



(1) Nótese que la *sexta* (retardo 6-5) no puede emplearse con la **síncopa** en la parte superior, pues en su inversión se produciría un retardo *absurdo* (7-8).

El ejemplo que sigue:

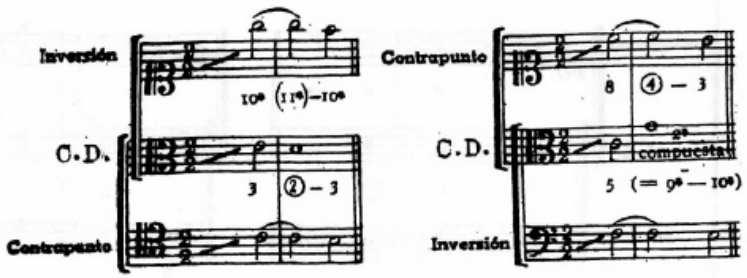


nos muestra una disposición especial empleada por algunos clásicos, en la cual la *sexta mayor* puede ser usada con la síncopa en la parte superior y a continuación prosigue ascendiendo (en este caso el bajo desciende de grado); sin embargo, dicha disposición debe ser considerada como una licencia dentro del estilo predominante en la época, dado que el acorde de séptima que origina la inversión resulta preparado *por derivación* (séptima descendiendo de la octava), lo cual como se sabe, no constituye la forma *acostumbrada* de preparar las disonancias en el contrapunto vocal clásico del siglo XVI.

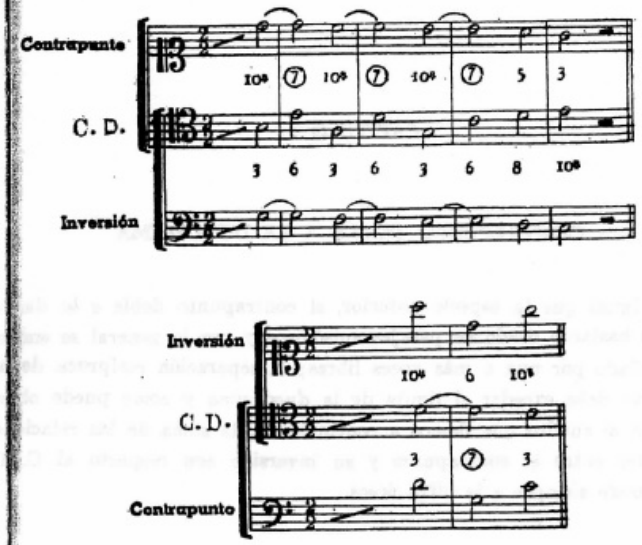
4ª — Las *síncopas disonantes* de 2ª, 4ª, 7ª, 9ª y 11ª (cuarta compuesta) deberán ser usadas con su correspondiente preparación y resolución.

Ejemplos:

Disonancias de 2ª, 4ª (4ª - 3ª) y 11ª.

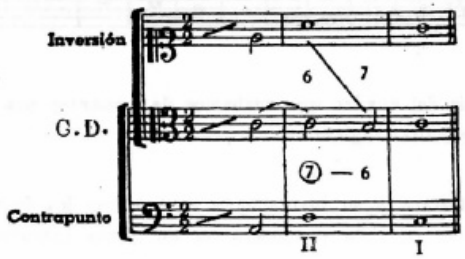


Disonancia de 7ª (en inversión la transforma en sexta).



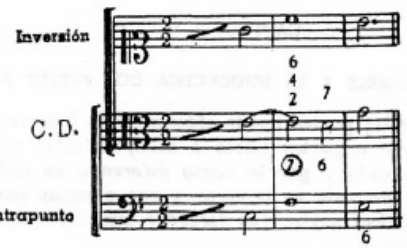
La disonancia de séptima usada como retardo (7-6) es buena sobre el segundo grado; su inversión produce una disonancia preparada en el tiempo débil.

Ejemplo:



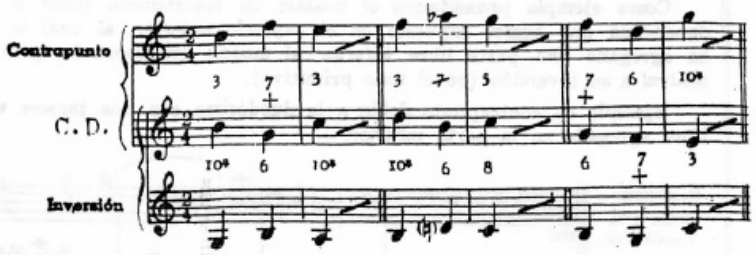
En otros casos también puede ser usada siempre que el bajo proceda por grado conjunto descendente.

Ejemplo:

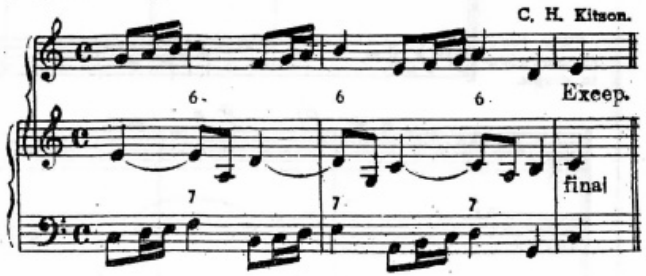


Los ejemplos que siguen nos muestran otras maneras de tratar la disonancia de *séptima* o su inversión la *sexta* en el estilo instrumental libre.

a) Como acordes de séptima, sin preparación.

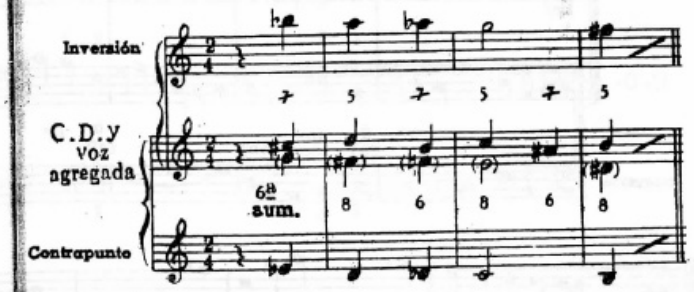


b) Como disonancias provenientes de acordes secundarios de séptima, con preparación. (1).

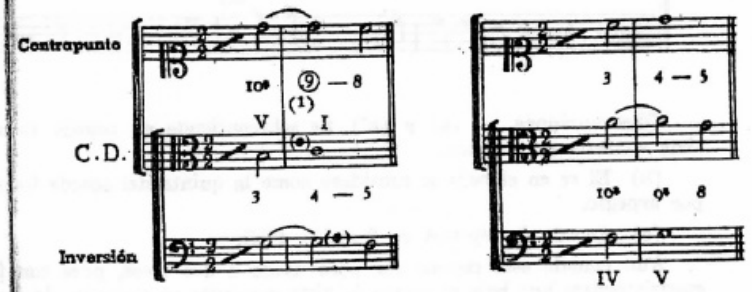


(1) Como se sabe, este procedimiento también es aplicable al estilo vocal.

c) Como inversión de una sexta aumentada y el agregado de una tercera voz libre.

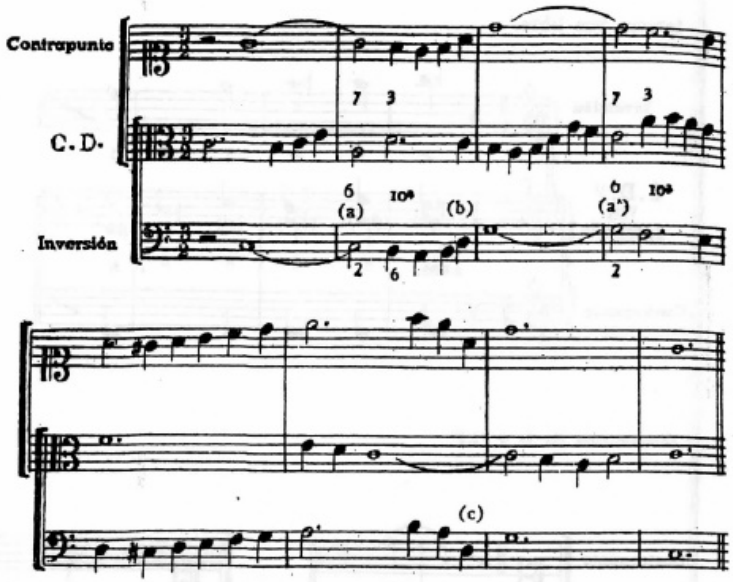


Disonancias de 9ª y (4-5).



(1). La disonancia de novena que retarda la octava es mejor usarla con una tercera voz agregada, pues en este caso se beneficia la inversión (4-5).

Ejemplo de contrapunto doble a la duodécima, en estilo vocal.



Observaciones. — (a) y (a') Se sobreentiende un acorde de séptima en tercera inversión.

(b) El *re* en el bajo se considera como la quinta del acorde tomada por arpegio.

(c) Acorde de séptima en fracción débil.

Aun cuando esta especie sea poco usada a dos voces, pues con frecuencia ocurre que bajo el punto de vista armónico se resienta de cierta vaguedad e indecisión, se justifica su empleo si dicho defecto no tuviera lugar, como puede observarse en el ejemplo que acabamos de presentar.

Con el fin de evitar esta vaguedad, si es que ella se produjera podrán agregarse al modelo o a su inversión, una o dos partes *libres* con lo cual el conjunto resultará tratado a tres o cuatro partes según el caso.

EJERCICIOS

Realizar cinco contrapuntos dobles a la duodécima y presentarlos con su correspondiente inversión.

CAPITULO VII

CONTRAPUNTO DOBLE A LA DUODECIMA CON PARTES AGREGADAS

El agregado de las partes puede efectuarse de dos maneras, a saber:

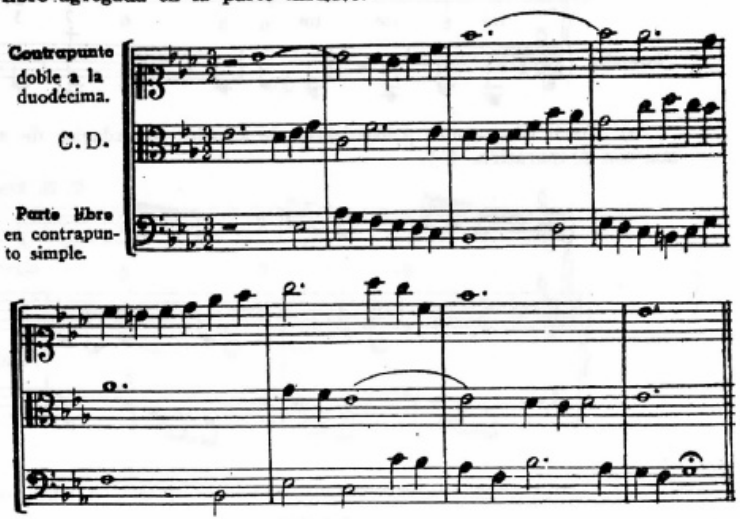
1º — Como parte o partes libres e independientes no destinadas a la inversión del modelo y por lo tanto *diferentes en cada disposición.*

2º — Como un agregado en terceras a una o ambas partes del modelo, en cuyo caso dichas partes *(en tercera)* también resultan destinadas a invertirse a la octava.

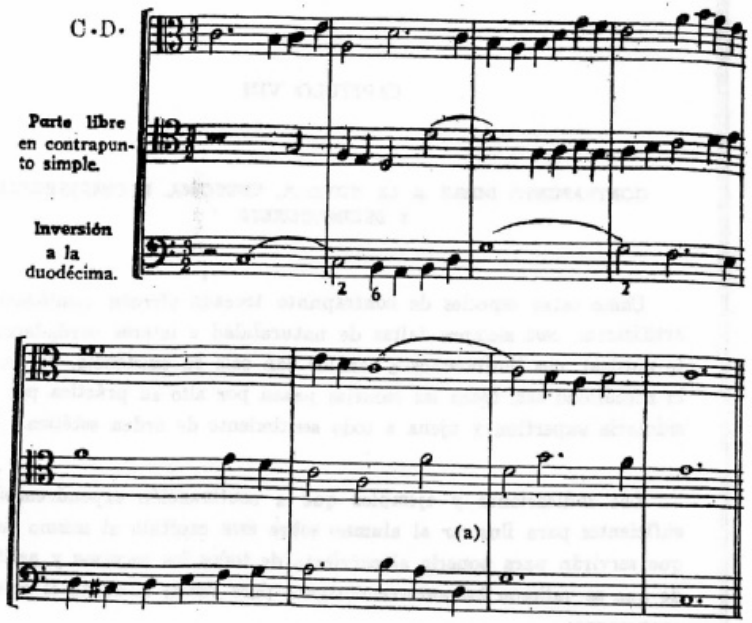
El primer caso no ofrece dificultad ya que sólo se trata de agregar al modelo primitivo o a su inversión, una o dos partes libres *distintas para cada disposición.* Estas partes libres pueden ir colocadas en la parte *superior, central* o *inferior* y serán tratadas de acuerdo a las reglas del contrapunto *simple.*

Como ejemplo presentamos el modelo de contrapunto doble a la duodécima que hemos expuesto en el capítulo anterior, al cual se le ha agregado una parte libre *inferior* al modelo transportado, y una *central* a su inversión (en el tono primitivo).

Ejemplo de contrapunto doble a la duodécima con una tercera voz libre agregada en la parte inferior.



Ejemplo, con otra voz libre agregada en la parte central de la inversión.



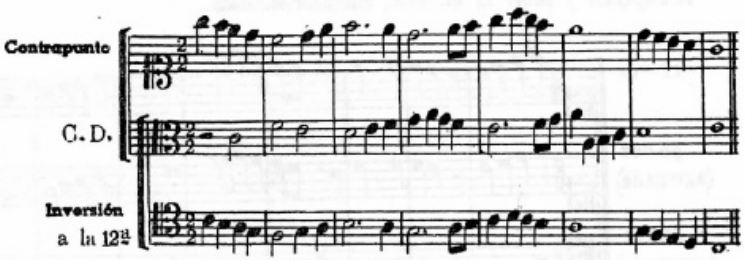
Observaciones. — El cruce de partes que puede notarse entre la contralto y el tenor se encuentra plenamente justificado, ya que como se sabe, la parte libre no está destinada a ser invertida; por otro lado cabe señalar que el cruce entre estas dos clases de voces es de los más indicados aun tratándose del final, y con él se beneficia la línea melódica y la sonoridad del conjunto.

(a) La disonancia en fracción débil conserva las características ya señaladas en el primer ejemplo de esta especie.

Por lo que se refiere al segundo caso, bastará con agregar al contrapunto doble a la duodécima una o dos partes en tercera, *siempre que dicho contrapunto haya sido construído enteramente por movimiento contrario u oblícuo y se hubieran evitado las disonancias sujetas a preparación*. En tal caso, agregando una parte en terceras debajo de la parte superior o sobre la inferior se obtiene un conjunto a tres voces y haciendo la misma operación simultáneamente en ambas partes se obtendrá un conjunto a cuatro voces.

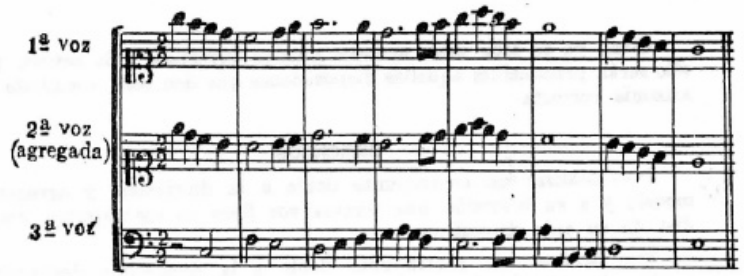
Como en los casos anteriores, la inversión del modelo se hará a la octava y sólo se practicarán aquellas inversiones que den como resultado una armonía correcta.

Ejemplo de contrapunto doble a la duodécima, destinado a recibir el agregado de una o dos partes *en tercera*.

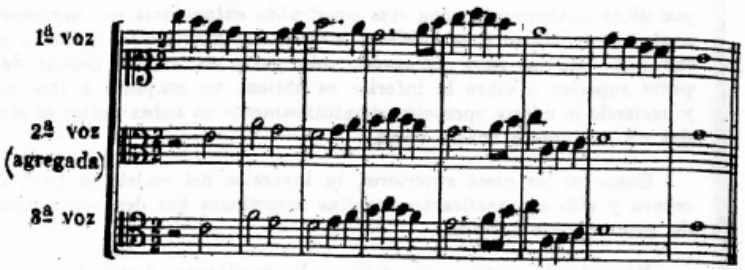


Modelos a tres voces destinados a invertirse a la octava.

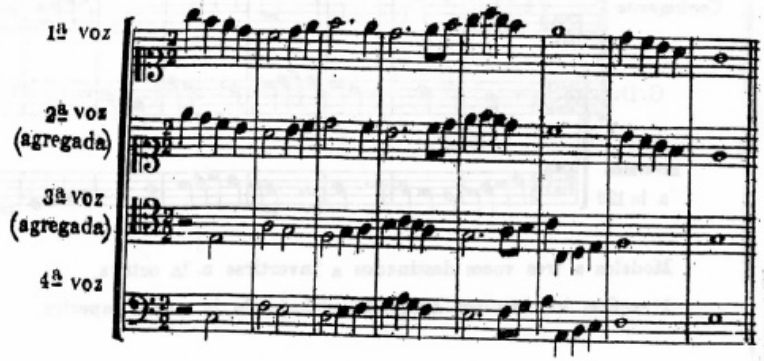
1° — Con las terceras agregadas debajo de la parte superior.



2º — Con las terceras agregadas sobre la parte inferior.



Modelo a cuatro voces, con las terceras agregadas debajo de la parte superior y sobre la inferior, simultáneamente.



Como ya se sabe estos modelos pueden invertirse a la octava, pero sólo serán practicables aquellas disposiciones que den como resultado una armonía correcta.

EJERCICIOS

1º — Realizar un contrapunto doble a la duodécima y agregar al modelo y a su inversión una tercera voz libre en contrapunto simple, distinta en cada disposición.

2º — Realizar un contrapunto doble a la duodécima destinado a recibir el agregado de una o dos partes en terceras y presentar los modelos respectivos con sus inversiones practicables a la octava.

CAPITULO VIII

CONTRAPUNTO DOBLE A LA NOVENA, UNDECIMA, DECIMATERCERA Y DECIMACUARTA

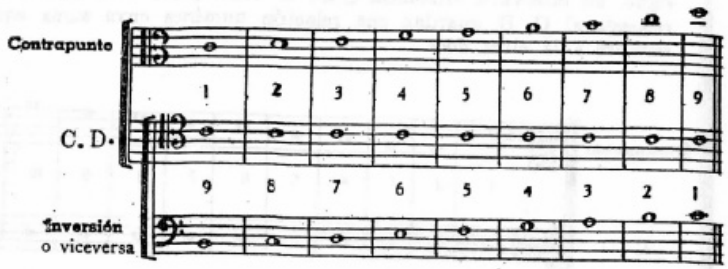
Como estas especies de contrapunto trocado ofrecen combinaciones artificiosas, casi siempre faltas de naturalidad e interés verdaderamente musical, nos limitaremos a señalar tan sólo su existencia, ya que en la actualidad casi todas las escuelas pasan por alto su práctica por considerarla superflua y ajena a todo sentimiento de orden estético.

Las indicaciones y ejemplos que a continuación expondremos son suficientes para ilustrar al alumno sobre este capítulo al mismo tiempo que servirán para ponerlo al corriente de todos los recursos y artificios de que se valieron los autores antiguos para llevar adelante el arte del contrapunto.

La dificultad (bajo el punto de vista musical), que algunas de estas especies ofrece, justifica ciertas tolerancias que se hacen inevitables en determinados casos. Entre estas tolerancias cabe señalar muy especialmente las relativas al empleo de disonancias en tiempos y fracciones débiles, aun en los casos en que su aplicación no estuviera siempre de acuerdo con los preceptos básicos del contrapunto vocal riguroso.

Contrapunto doble a la novena. — Esta especie de contrapunto trocado, muy poco usada, es una de las más artificiosas y de las que menos posibilidades ofrece al compositor. El cuadro siguiente nos muestra las relaciones numéricas existentes entre los intervalos armónicos del

contrapunto y su inversión con respecto al C. D., que como se ve suman siempre la cifra *diez*.

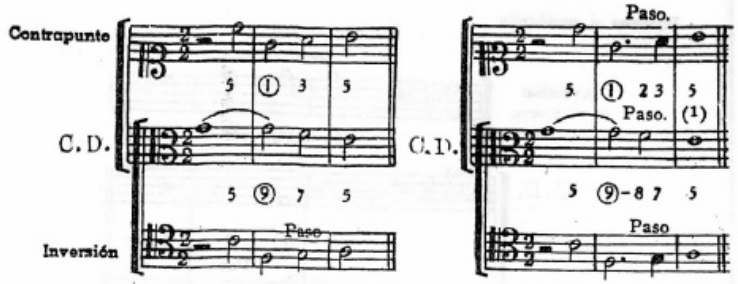


Analizando este cuadro se observará que el intervalo de *quinta* es el único que al invertir las partes conserva su composición aun cuando su calificación pueda ser cambiada. Esta inmutabilidad de la quinta hace que dicho intervalo, tratado como nota real, sea el más importante, pues a la vez que es el único que puede ser usado sin preparación es el más indicado para preparar y resolver todos los demás intervalos que como se habrá observado pasan a ser disonantes cuando en el modelo son consonantes o viceversa.

He aquí algunos ejemplos que muestran como pueden prepararse y resolverse los distintos intervalos.

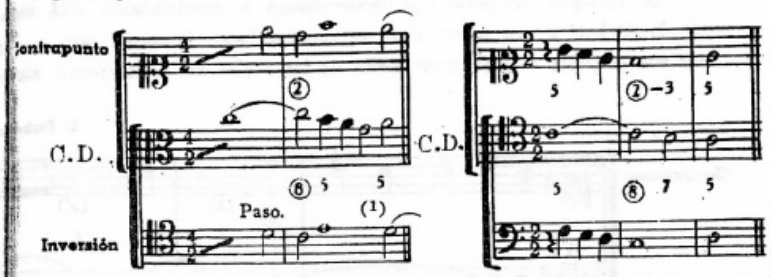
Unisono y novena.

T. Dubois.

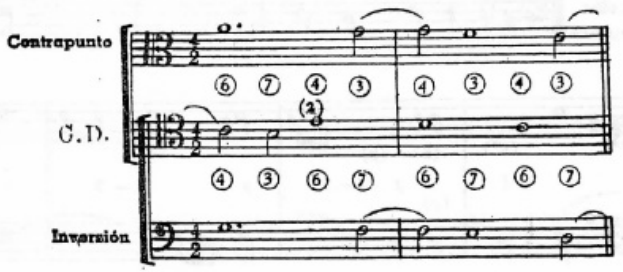


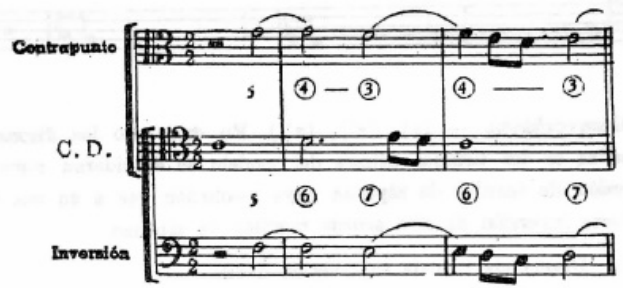
(1) Debido al convencionalismo de esta especie de contrapunto doble, se toleran dos quintas entre tiempos fuertes o débiles aun en el caso de que se encuentren separadas por una sola nota.

Segunda y octava.



Tercera, séptima, cuarta y sexta.

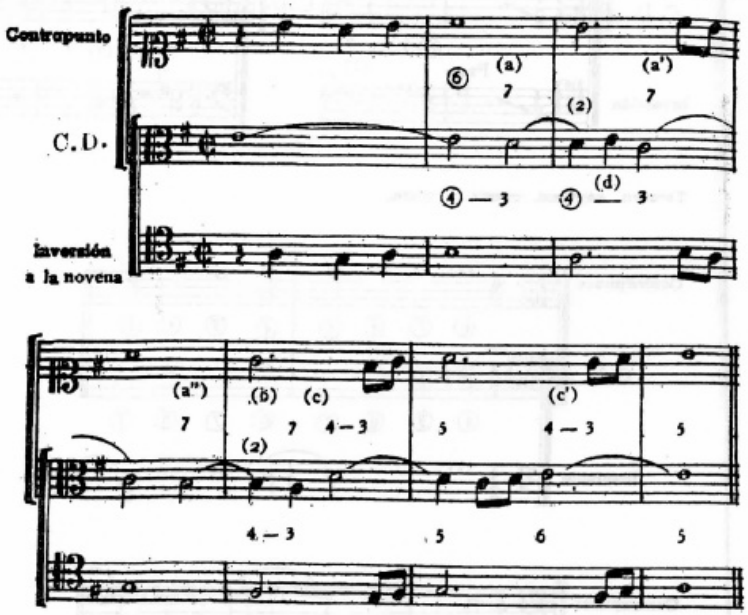




(2) Nótese como en este caso una disonancia (la cuarta) puede resultar preparada por otra disonancia.

El ejemplo completo que presentamos a continuación está sacado de T. Dubois y nos muestra el convencionalismo impuesto por la especie con respecto a la interpretación de las reglas del contrapunto simple.

T. Dubois.



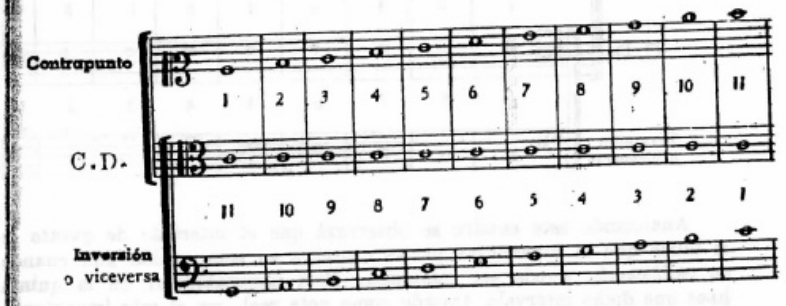
Observaciones. — (a), (a'), (a''). En este caso las disonancias empleadas en los tiempos débiles del modelo se consideran como una progresión de acordes de séptima cuya resolución cae a su vez sobre la tercera inversión de otro acorde también de séptima.

(b) Disonancia tomada en fracción débil.

(c) y (c') Retardos en tiempo débil.

(d) Escapada (en la inversión).

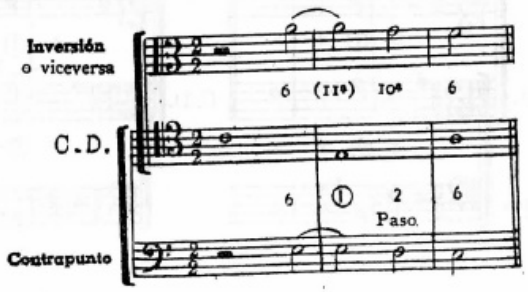
Contrapunto doble a la undécima. — En este contrapunto doble (poco usado) las partes entre sí no deben exceder el límite impuesto por la especie o sea la *undécima* y como se observará en el cuadro que sigue, los intervalos armónicos entre el contrapunto y su inversión con respecto al C. D. guardan una relación numérica cuya suma equivale siempre a la cifra *doce*.



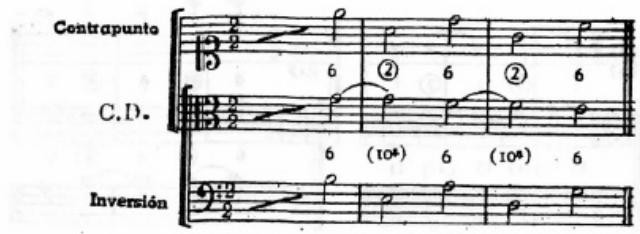
Como se ve el único intervalo real que en esta especie puede ser usado sin preparación es la *sexta;* por esta razón dicho intervalo se considera como el más importante a la vez que el indicado para comenzar y terminar un ejercicio.

He aquí algunas maneras de preparar y resolver los demás intervalos armónicos que al igual que en la especie anterior resultan disonantes en la inversión cuando en el modelo son consonantes y viceversa.

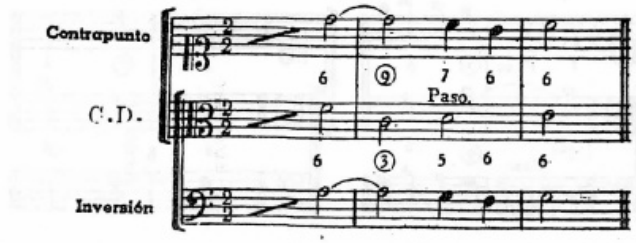
Unisono y undécima.

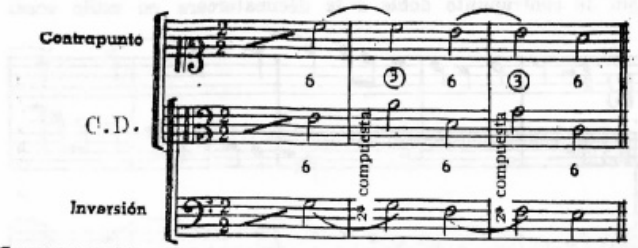


Segunda y décima.

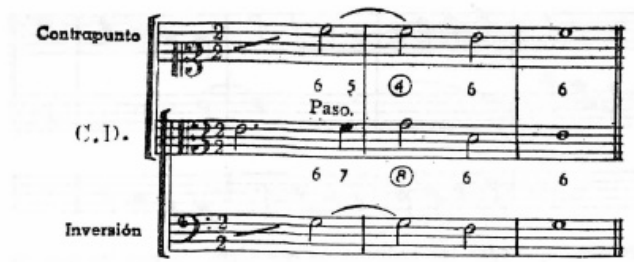


Tercera y novena.

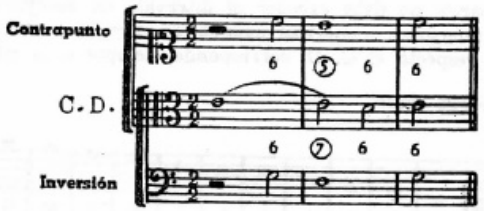




Cuarta y octava.

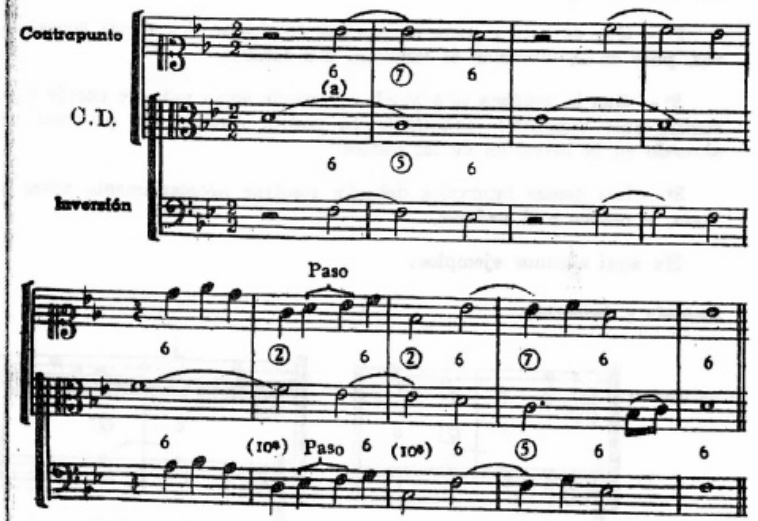


Quinta y séptima.



Esta especie de contrapunto trocado es, entre las pocos usadas, la que a pesar de su convencionalismo ofrece menos dificultades y su práctica podría aun en la actualidad, ofrecer algunos recursos utilizables.

Ejemplo de contrapunto doble a la undécima en estilo vocal.

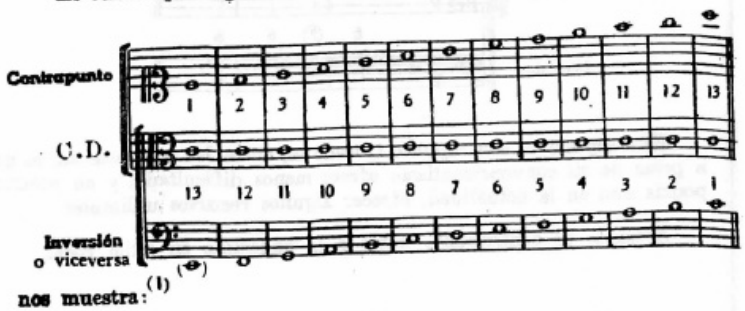


Observación. — (a) Nótese la importancia que en esta especie de contrapunto doble tiene la *sexta*, dado que por medio de ella se pueden preparar y resolver todos los otros intervalos reales, que como se ha visto exigen siempre preparación y resolución.

B.A.9842
UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

Contrapunto doble a la décimatercera. — El límite en la separación de las partes no debe exceder el intervalo de *décimatercera* y la suma de las relaciones numéricas existentes entre el contrapunto y su inversión con respecto al C. D. corresponde siempre a la cifra *catorce*.

El cuadro que sigue



nos muestra: (1)

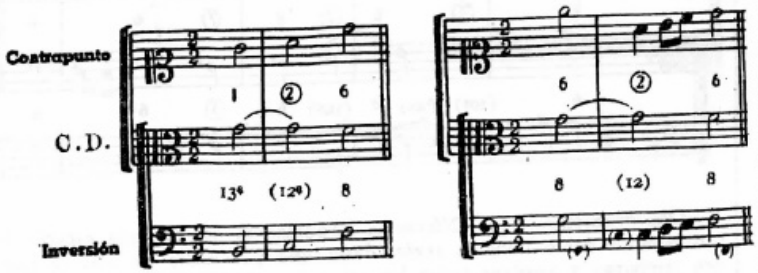
1º — Que en esta especie no pueden emplearse dos *sextas* consecutivas, pues en la inversión se tendrían dos *octavas*.

2º — Que la *séptima* sólo puede ser usada como nota de pasaje o de vuelta, pues resultando *inmutable* no podría resolver sin provocar un *absurdo* en la inversión de las partes.

3º — Los demás intervalos deberán resolver necesariamente sobre la *sexta*, la *octava* o el *unísono*.

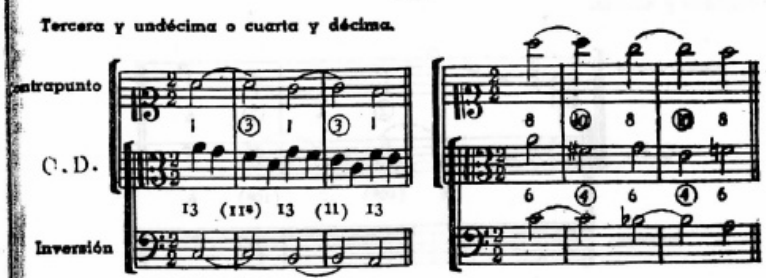
He aquí algunos ejemplos:

Segunda y duodécima.

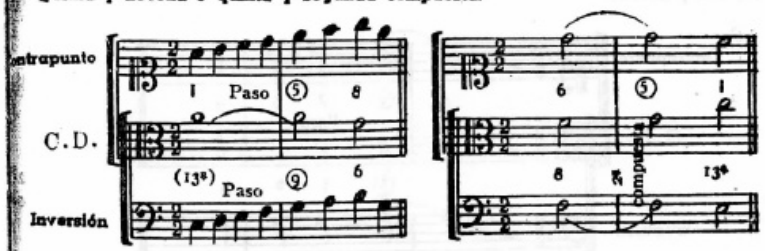


(1) Tesitura excepcional.

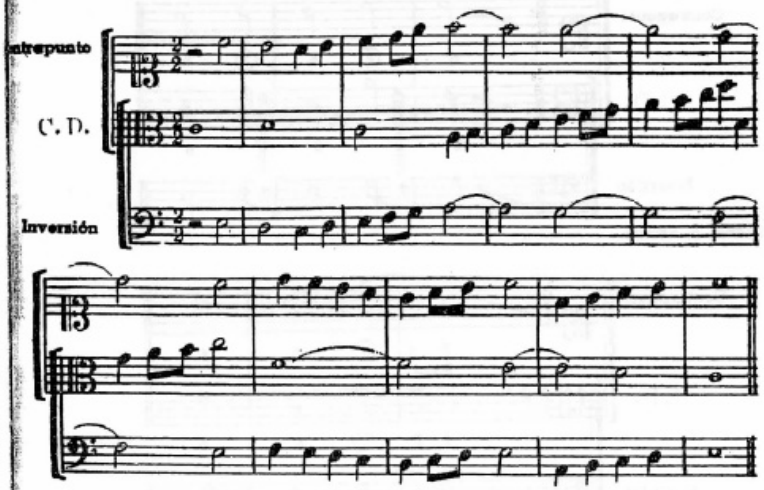
Tercera y undécima o cuarta y décima.



Quinta y novena o quinta y segunda compuesta.

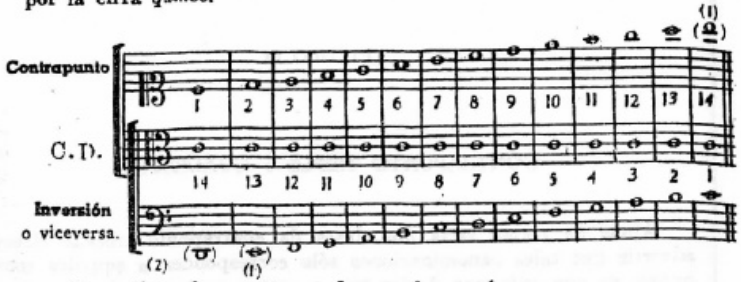


-Ejemplo de contrapunto doble a la décimatercera en estilo vocal.



Observación. — Todas las quintas de este ejercicio que no sean de pasaje o de vuelta, como asimismo las octavas y los unísonos, sobreentienden un cambio de acorde intermedio.

Contrapunto doble a la décimacuarta. — En esta especie de contrapunto doble, muy poco usada, el límite entre la separación de las partes no debe exceder el intervalo de *décimacuarta* y como se deduce del cuadro que sigue, la suma de las relaciones numéricas entre el contrapunto y su inversión con respecto al C. D. está siempre representada por la cifra *quince*.



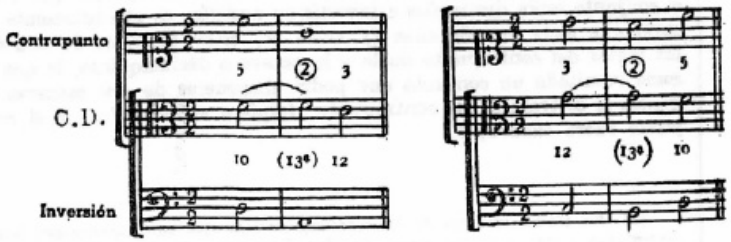
Al analizar el presente cuadro se observará:

1º — Que no pueden ser empleadas dos *terceras* o *décimas* consecutivas, pues en la inversión de las partes se tendrían dos *quintas* o *duodécimas* también consecutivas.

2º — Que la *tercera* o *décima* y la *quinta* o *duodécima* siendo inmutables en su carácter de *consonancias* son los intervalos con los cuales se resuelven todos los demás, que como se habrá observado exigen siempre preparación.

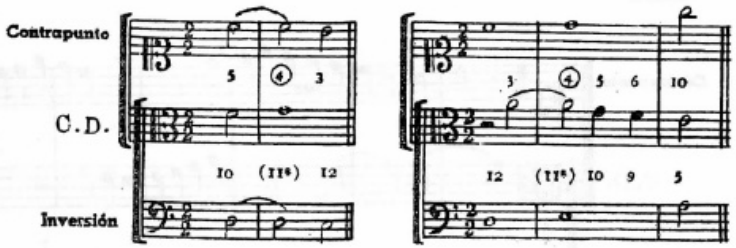
Los siguientes ejemplos nos mostrarán algunas maneras de practicar todos aquellos intervalos en que la preparación y resolución se hace indispensable.

Segunda y décimatercera.

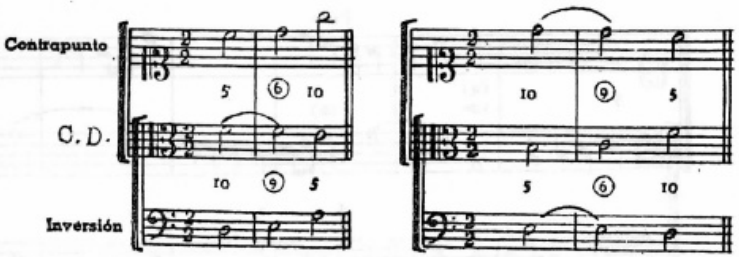


(1) Tesitura excepcional.
(2) Fuera de la tesitura normal.

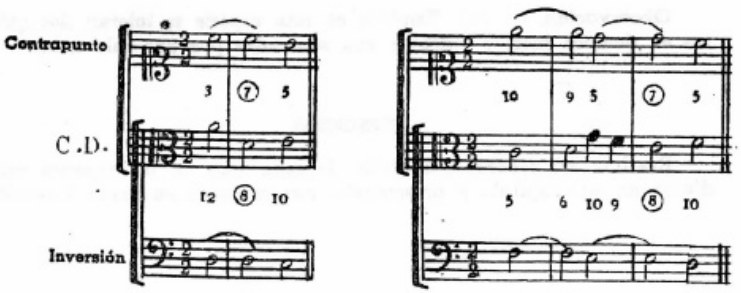
Cuarta y undécima.



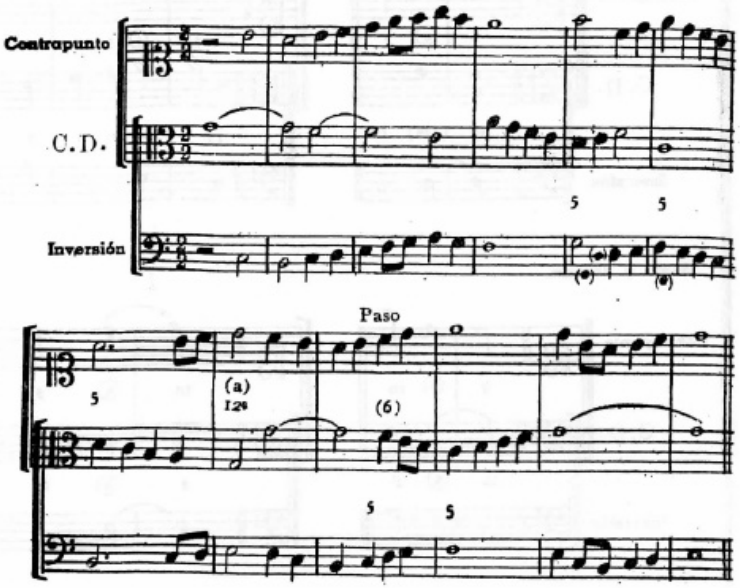
Sexta y novena.



Séptima y octava.



Ejemplo de contrapunto doble a la décimacuarta, en estilo vocal clásico.



Observación. — (a) También en esta especie se toleran dos quintas en tiempos fuertes o débiles aun separadas por una sola nota.

EJERCICIOS

Realizar un contrapunto doble de cada una de las especies estudiadas en este capítulo y presentarlos con su correspondiente inversión.

CAPITULO IX

CONTRAPUNTO TRIPLE Y CUADRUPLE

Antes de tratar estas dos clases de contrapunto trocado debemos advertir que tales denominaciones sólo corresponden a aquellos contrapuntos en que cada una de las tres o cuatro partes que los constituyen pueden invertir su posición dentro de la trama polifónica, de tal modo que el conjunto al adquirir cada vez un nuevo aspecto no pierda su pureza y la armonía empleada no deje en ningún momento de ser correcta; por esta razón es necesario hacer notar que ninguno de los ejercicios expuestos con anterioridad corresponden a verdaderos ejemplos de contrapunto triple o cuádruple aun cuando ellos hayan sido presentados en realizaciones a tres o cuatro partes. (1)

Los verdaderos contrapuntos triples o cuádruples se realizan *a la octava* (2) y su empleo encuentra aplicación en las fugas a tres o más sujetos, como asimismo en cualquier clase de episodios de estilo contrapuntístico, donde cada episodio puede a su vez ser la inversión de otro.

Como en estas clases de contrapunto, *todas* las partes que forman el conjunto están destinadas a invertir su posición, es absolutamente necesario que cada una de ellas (y entre sí) estén tratadas de acuerdo a las reglas del contrapunto doble a la octava o décimaquinta, lo que dará como resultado un conjunto que podrá disponerse de *seis* maneras diferentes si se tratara de contrapunto *triple* o *veinticuatro* si el contrapunto fuera *cuádruple*.

---

(1) En efecto, ninguno de los ejercicios *modelo* que con anterioridad han sido presentados a tres o cuatro voces, podrían disponerse con la debida corrección en todas las maneras posibles para que el conjunto constituya un verdadero contrapunto triple o cuádruple.

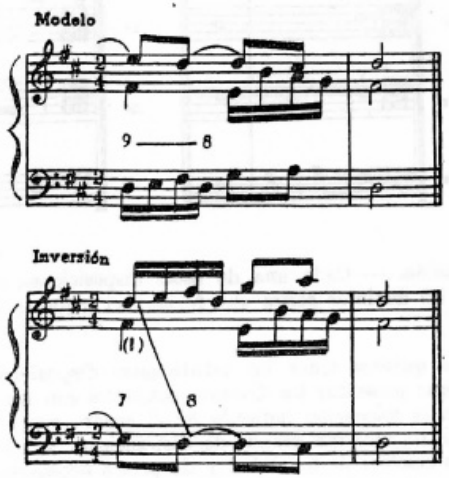
(2) Queda sobreentendido que por *octava* entendemos también una separación de las partes a la distancia de décimaquinta o doble octava, cuando las circunstancias del caso lo exijan.

Las reglas del contrapunto doble a la octava dadas en su oportunidad, serán suficientes para la realización de estas clases de contrapuntos, pero con el fin de facilitar su práctica recordamos que la *quinta justa* deberá ser tratada con gran cuidado, pues como se sabe al invertirse se transforma en *cuarta justa;* por lo tanto, toda vez que dicho intervalo *no tuviera el carácter de nota de adorno* deberá emplearse con su debida preparación y resolución.

Como consecuencia de lo que acabamos de exponer resulta que tanto en el acorde *inicial* (suponiendo el acorde de tónica) como en el *final,* deberá suprimirse la *quinta* y en su lugar se duplicará la *tercera* o la *fundamental,* aun cuando esta última también podría triplicarse si fuera necesario.

Por lo que se refiere a los *cruces de partes* en el modelo advertimos que en el caso de que se hicieran inevitables (lo cual puede suceder) sólo se practicarán durante una o dos notas.

También es conveniente recordar que la disonancia de *novena,* usada como retardo de la octava, debe ser evitada, pues como ya se sabe resulta impracticable su inversión; sin embargo en el contrapunto instrumental puede ser empleada por movimiento contrario y conjunto, como en el siguiente ejemplo:



(1) Al tratar el contrapunto simple de estilo instrumental libre (primera parte cuarta especie) nos hemos referido, en nota correspondiente, al presente caso.

Trabajos prácticos. — Los ejercicios destinados a estas clases de contrapuntos pueden realizarse de las dos maneras siguientes:

a) Con un C. F. uniforme, tratado en cualquiera de las especies conocidas (preferentemente en florido).

b) Con un tema compuesto por figuraciones libres pero siempre comprendido dentro del estilo del contrapunto florido.

Tanto en uno como en otro caso se prefiere que el tema básico sea original, aun cuando en determinadas ocasiones es conveniente que también se practique sobre un tema impuesto.

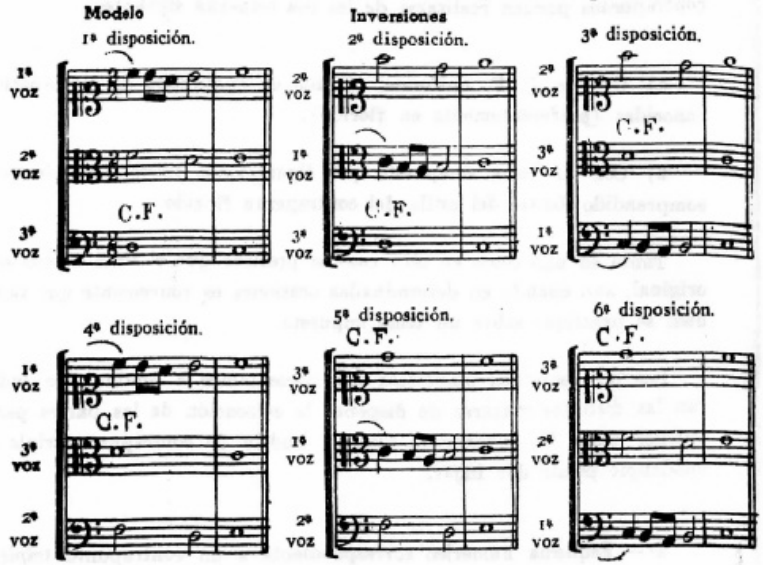
Los dos esquemas numéricos que presentamos a continuación indican las distintas maneras de disponer la colocación de las partes para obtener todas las inversiones que un modelo de contrapunto triple o cuádruple puede dar lugar.

1º — Esquema numérico correspondiente a un contrapunto *triple.*

Modelo de un contrapunto triple	Inversiones				(1)
1ª voz	2ª	2ª	1ª	3ª	3ª
2ª voz	1ª	3ª	3ª	1ª	2ª
3ª voz	3ª	1ª	2ª	2ª	1ª

(1) Como se ve el número de inversiones es de *cinco* y conjuntamente con el modelo se eleva a *seis* aquel de las disposiciones posibles.

El ejemplo que sigue corresponde a un *final* tratado en verdadero contrapunto triple, presentado en las seis disposiciones posibles.

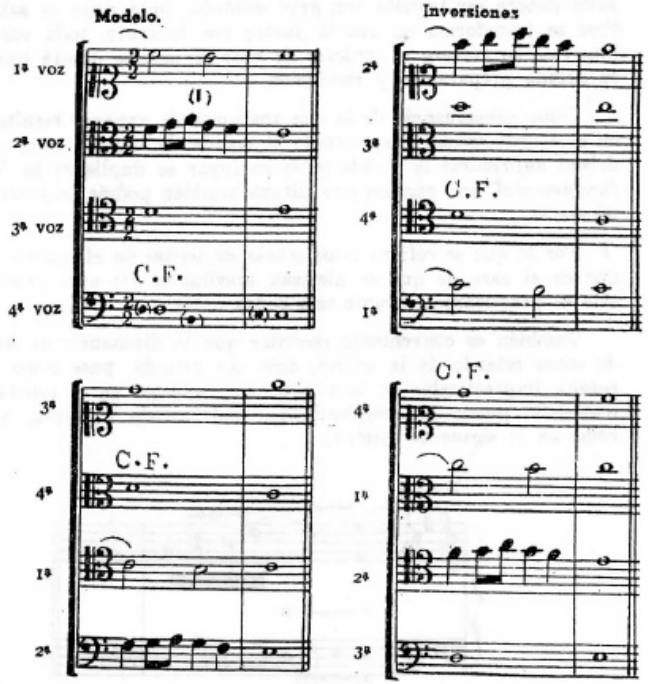


2º — Esquema numérico correspondiente a un contrapunto *cuádruple.*

Modelo de un contrapunto cuádruple	Inversiones (1)			
	1ª serie	2ª serie	3ª serie	4ª serie
1ª voz . .	1 | 2 | 2 | 3 | 3	2 | 3 | 1 | 3 | 1 | 2	3 | 2 | 3 | 1 | 2 | 1	4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4
2ª voz . .	3 | 1 | 3 | 1 | 2	3 | 2 | 3 | 1 | 2 | 1	4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4	1 | 1 | 2 | 2 | 3 | 3
3ª voz . .	2 | 3 | 1 | 2 | 1	4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4	1 | 1 | 2 | 2 | 3 | 3	2 | 3 | 1 | 3 | 1 | 2
4ª voz . .	4 | 4 | 4 | 4 | 4	1 | 1 | 2 | 2 | 3 | 3	2 | 3 | 1 | 3 | 1 | 2	3 | 2 | 3 | 1 | 2 | 1

(1) En este caso el número de inversiones es de *veintitrés,* que conjuntamente con el modelo elevan a *veinticuatro* aquel de las disposiciones posibles.

El siguiente ejemplo nos muestra un *final* tratado en contrapunto cuádruple con algunas de las veinticuatro disposiciones posibles.



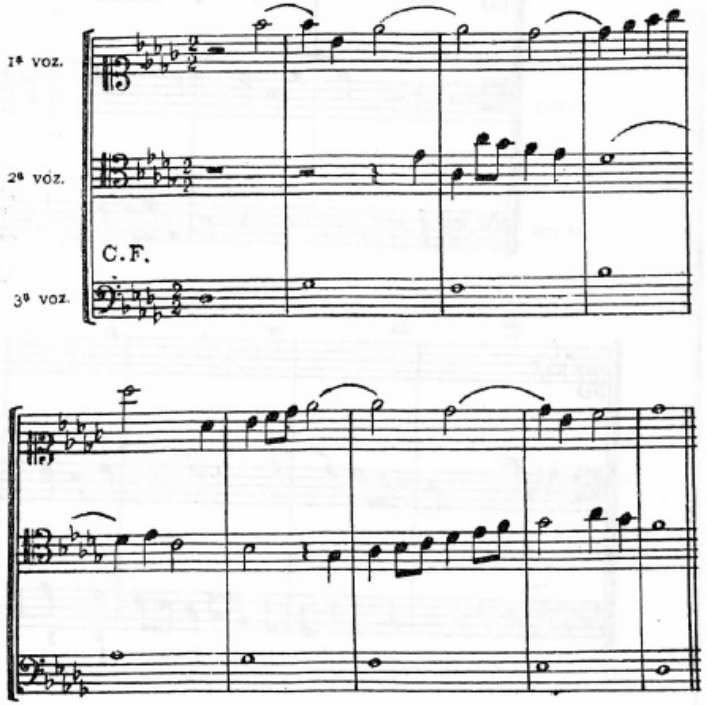
Observación. — Cada una de estas disposiciones corresponde a la primera de las distintas series que forman el esquema numérico correspondiente.

Si se quisiera tener las veinticuatro disposiciones posibles no habría más que presentar los diversos conjuntos con las voces dispuestas de acuerdo a la colocación indicada en el cuadro respectivo; pero como es natural un número tan grande de disposiciones solamente puede obtenerse con los cambios de tonalidad y de octava necesarios para mantener a las distintas voces dentro de sus respectivos registros.

(1) El *la* es la quinta de un acorde de séptima debidamente preparado y resuelto.

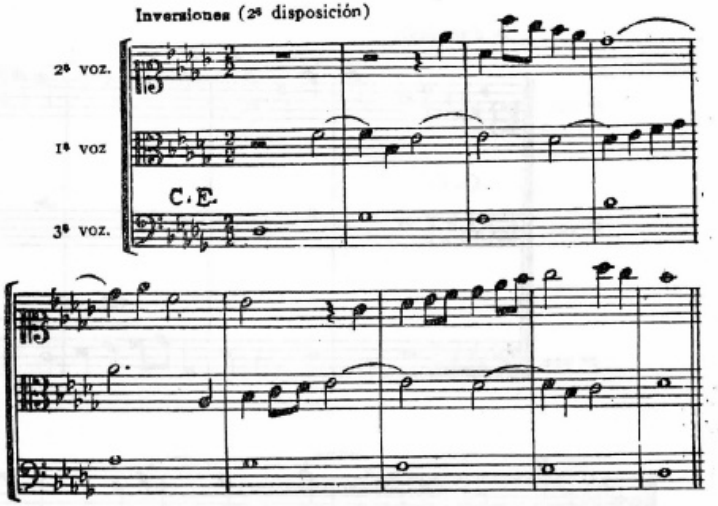
Ejemplo de contrapunto triple construido sobre un C. F. uniforme, en estilo vocal clásico y presentado en las seis disposiciones posibles.

Modelo. (1ª disposición).

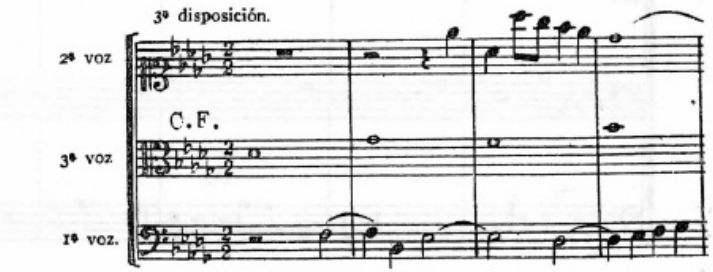


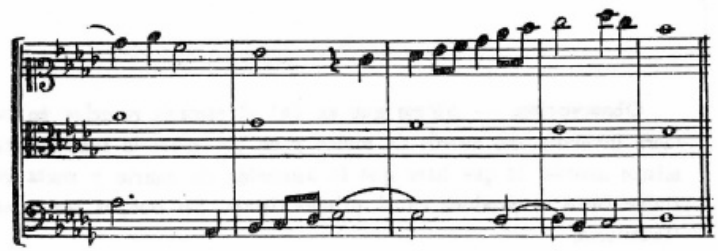
Observación. — El hecho de que la separación de las partes exceda el límite de la octava y aun el de la doble octava (entre las partes extremas) no ofrecerá inconvenientes, pues en su inversión las partes efectúan una transposición mutua y las reglas del contrapunto a la octava o décimaquinta no sufren alteración alguna.

Inversiones (2ª disposición)

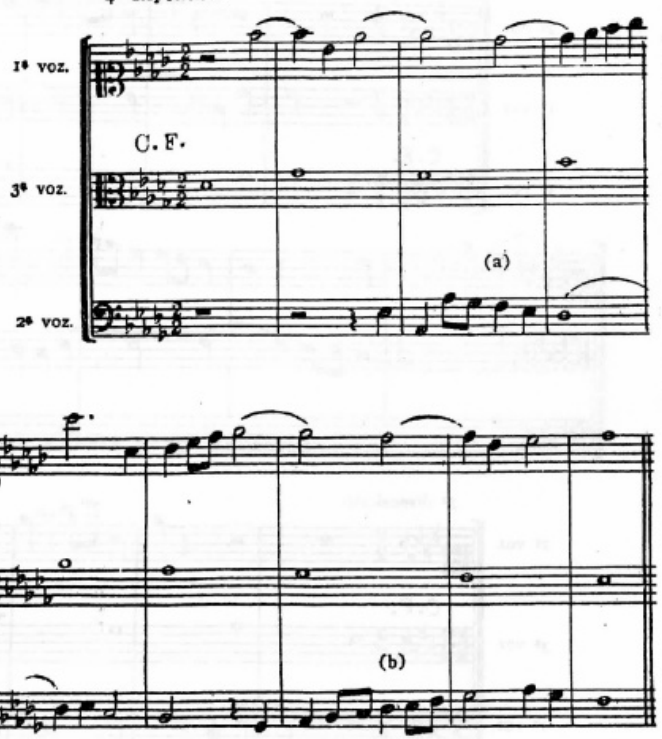


3ª disposición.





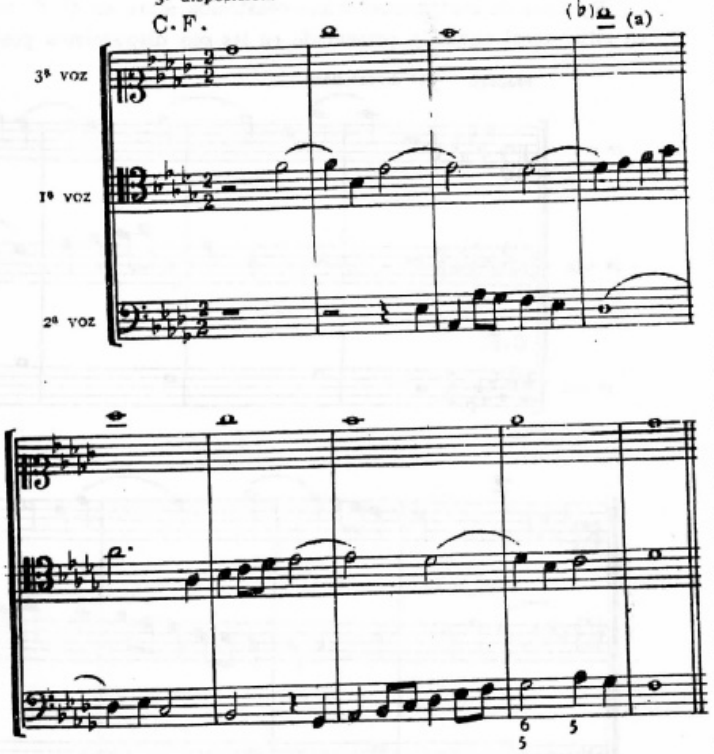
4ª disposición.



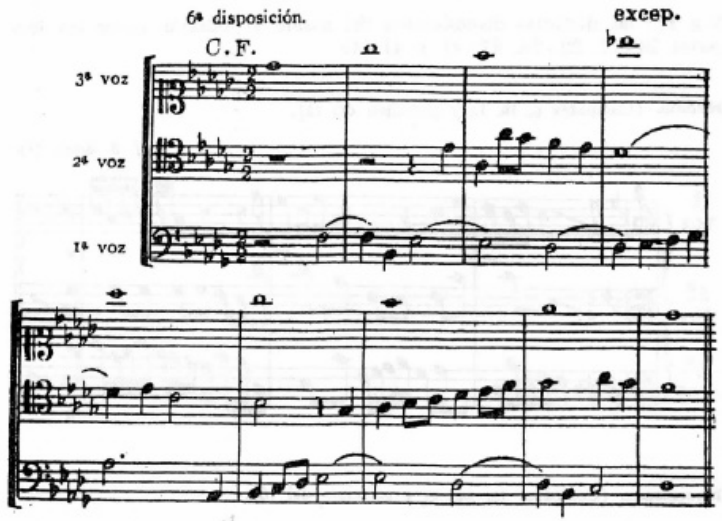
Observación. — Nótese que en (a) el retardo resuelve en la primera inversión del acorde de tónica y en (b) sobre la fundamental del mismo acorde, lo que hace que la sensación de cuarta y sexta que en ambos casos se produce en el primer tiempo del compás sea solamente transitoria.

excep.

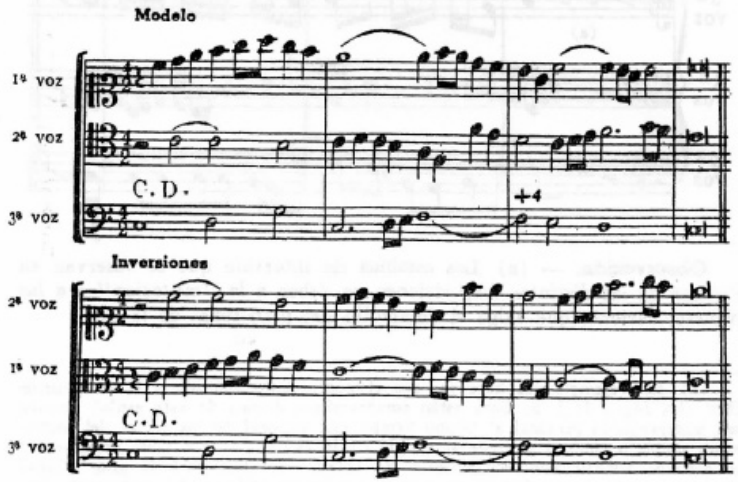
5ª disposición.

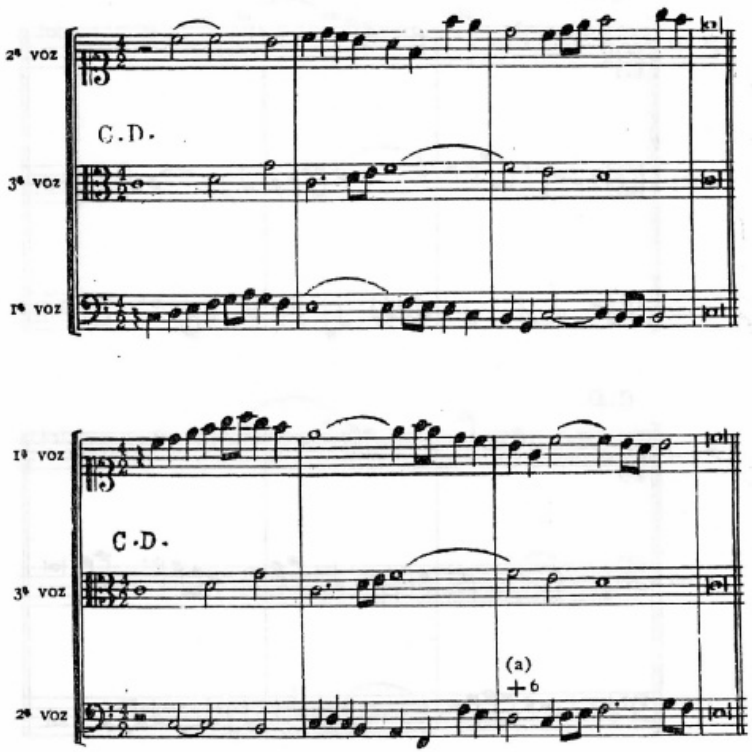


Observación. — (a) El empleo excepcional del *si* bemol dentro de la tesitura escolástica queda completamente justificado en esta clase de ejercicios, ya que él resulta de una nueva disposición del modelo; por otro lado cabe advertir que nada hubiera impedido que las dos últimas inversiones se hubiesen presentado en otra tonalidad.

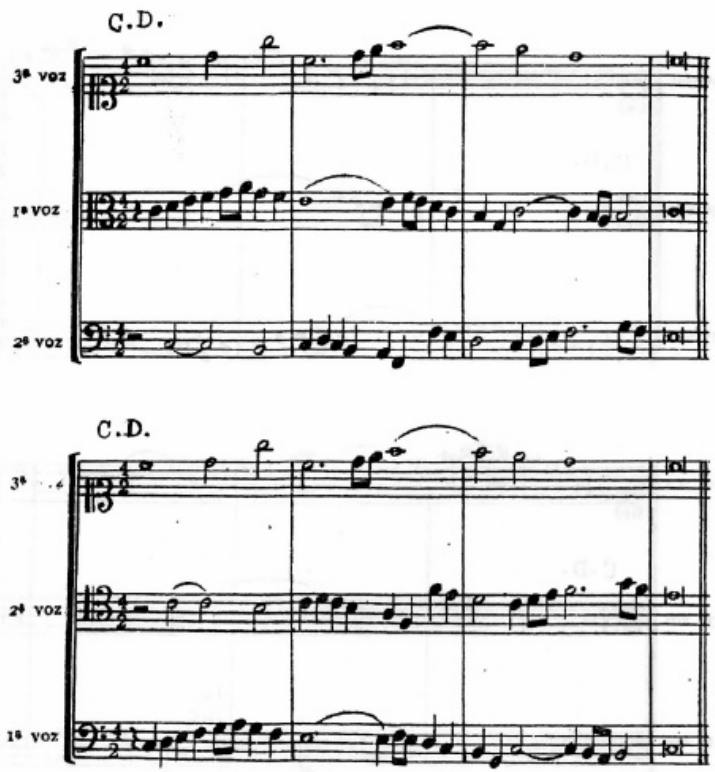


Ejemplo de contrapunto triple, con C. D. compuesto a base de figuraciones libres de estilo vocal clásico, presentado en las seis disposiciones posibles.





Observación. — (a) La segunda inversión del acorde de séptima resulta completamente accidental y lógica en este caso, pues la sensación que produce es la de un acorde de *sexta* sobre el segundo grado.

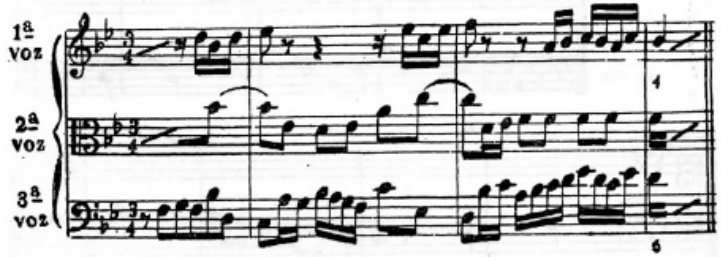


A continuación presentamos un ejemplo de contrapunto triple aplicado a la composición instrumental libre. Este ejemplo pertenece a la fuga Nº XXI del primer libro del *"Clave bien templado"* de J. S. Bach y el modelo respectivo lo encontramos comprendido entre los compases

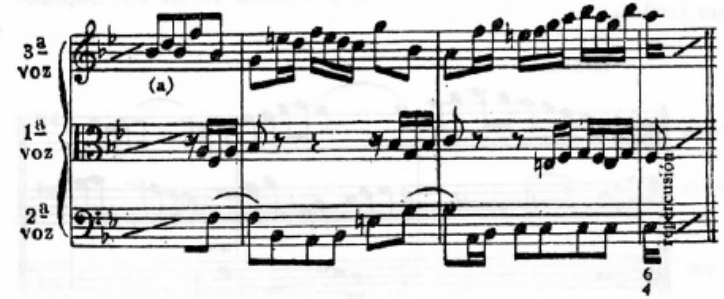
9 a 13; las distintas disposiciones del mismo se hallarán entre los compases 13 - 17. 22 - 26. 37 - 41 y 41 - 45.

Modelo. (Compases 9, 10, 11 y principio del 12).

J. S. Bach. (1)



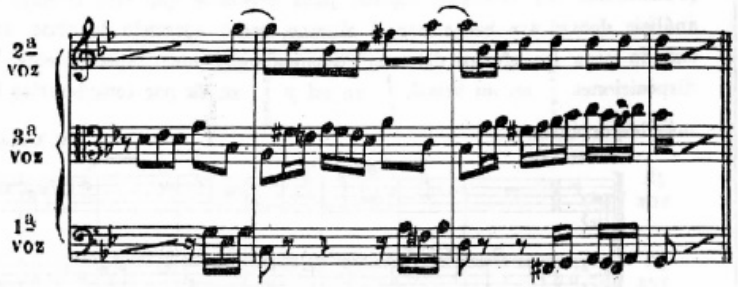
Inversiones. (Compases 13, 14, 15 y principio del 16).



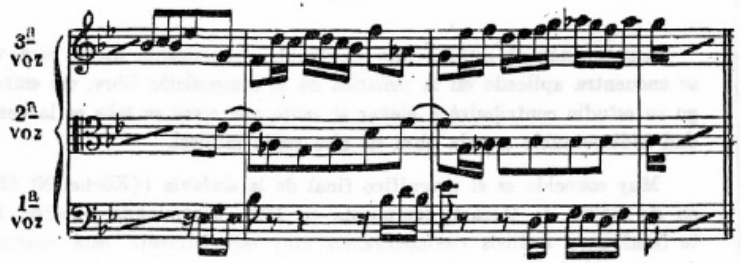
Observación. — (a) Los cambios de intervalo que se observan en algunas de las distintas disposiciones, se deben a la *"mutación"* o a las transformaciones que exige el desarrollo del plan tonal de la fuga.

(1) Este ejemplo nos hace ver que el contrapunto aplicado a la composición libre (las fugas de J. S. Bach están comprendidas dentro de este estilo) permite una interpretación personal al mismo tiempo que racional de las reglas del contrapunto simple o también múltiple aprendido en la escuela; por lo tanto creemos que un detenido análisis armónico hecho como trabajo de clase será de gran utilidad para que el alumno se familiarice con el verdadero espíritu del contrapunto instrumental de orden práctico.

(Compases 22, 23, 24 y principio del 25).



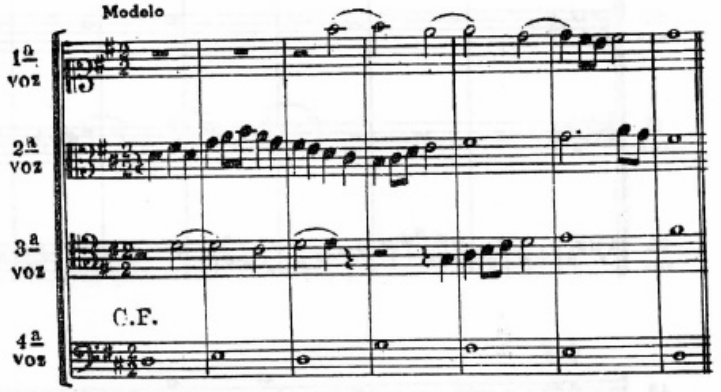
(Compases 37, 38, 39 y principio del 40).



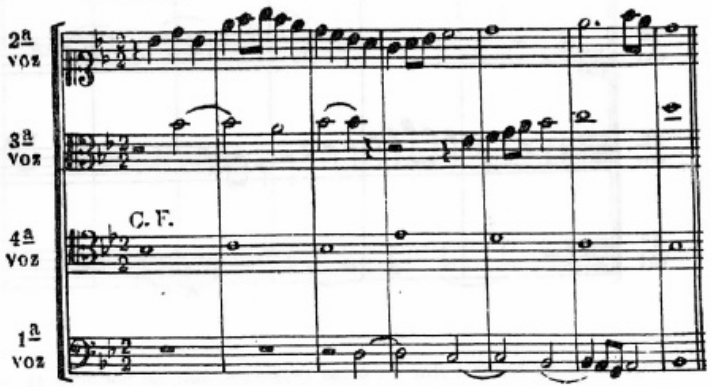
Otros ejemplos interesantes de esta clase de contrapunto pueden observarse al analizar los compases 5 - 7, 19 - 21, 24 - 26 y 26 - 28 de la fuga Nº III del primer libro, como asimismo los compases 7 - 10, 13 - 16, 19 - 22 y fin del 27 al 30 de la fuga Nº XII del mismo libro, pero claro está que todos estos ejemplos aparecen con los cambios impuestos por el plan tonal de la obra y la fantasía del compositor.

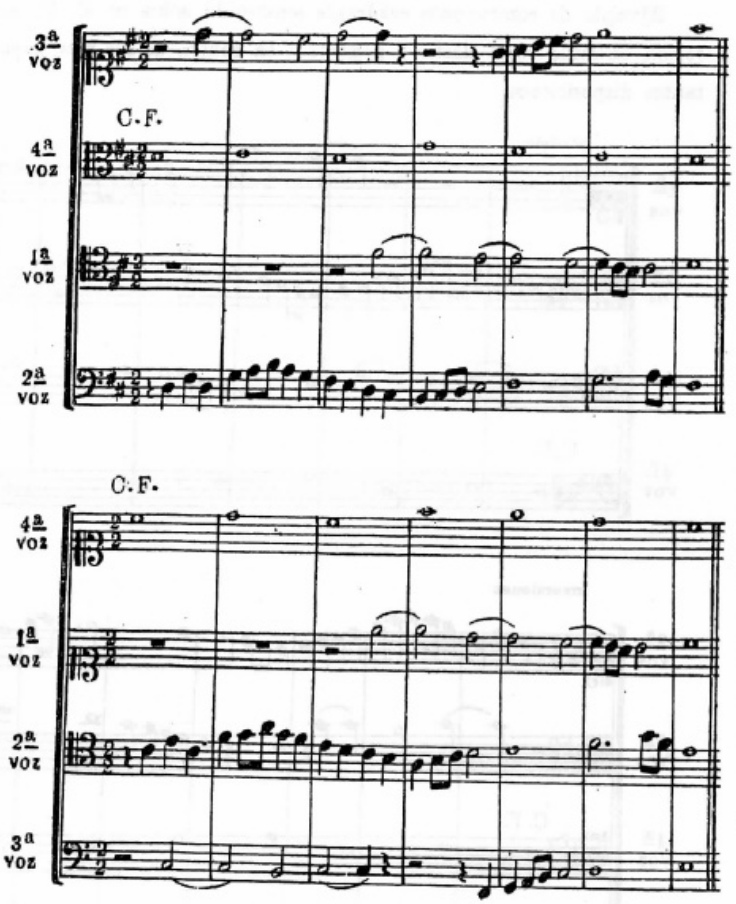
Ejemplo de contrapunto cuádruple construído sobre un C F. uniforme, de estilo vocal clásico y presentado en cuatro de sus más importantes disposiciones.

Modelo



Inversiones





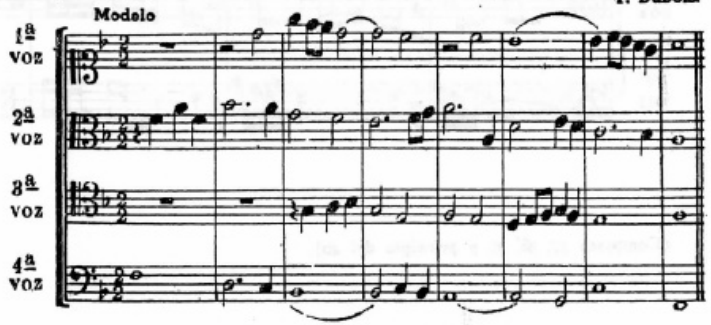
Como se ha hecho notar en otras ocasiones, sólo se pondrán en práctica aquellas disposiciones en que el contrapunto conserve su naturalidad, no siendo raro el caso en que alguna de las inversiones llegue a ser más expresiva que el propio modelo.

B.A.9842

El ejemplo que sigue lo constituye un ejercicio de contrapunto cuádruple sin C. D. Este ejemplo ha sido tomado de T. Dubois y lo presentamos sin inversión alguna, pues creemos que este trabajo de análisis deberá ser hecho por el alumno, como ejercicio de clase, aun cuando para los efectos del caso recomendamos muy especialmente las disposiciones $\begin{smallmatrix}2\\3\\4\\1\end{smallmatrix}$ en *mi bemol*, $\begin{smallmatrix}3\\4\\1\\2\end{smallmatrix}$ en *sol* y $\begin{smallmatrix}4\\1\\2\\3\end{smallmatrix}$ en *la* por considerarlas las más importantes.

T. Dubois.

Modelo



Aun cuando el contrapunto cuádruple propiamente dicho rara vez se encuentra aplicado en la práctica de la composición libre, sin embargo su estudio contribuirá a elevar el estilo que como se sabe es la cualidad indispensable a toda obra de alto valor musical.

Muy conocido es el magnífico final de la sinfonía ((Köchel Nº 551) en *do* mayor de Mozart, compuesta en 1788, denominada *Júpiter*. Este final cuyo análisis recomendamos muy especialmente, está construido a base de una gran fuga y su peroración (cincuenta y dos compases antes de finalizar la obra) nos presenta un admirable ejemplo de contrapunto cuádruple aplicado a la composición libre; en dicho punto hacen su aparición sucesiva cinco de las veinticuatro disposiciones que se hubieran podido obtener de los cuatro sujetos de la fuga.

Como lo hemos hecho al finalizar la segunda parte de este tratado también creemos oportuno señalar para su análisis alguna obra de autor moderno y hacer notar que, contrariamente a lo supuesto, hay grandes autores que no desdeñan el aplicar a la composición libre procedimientos técnicos que en nuestros días tan sólo parecerían destinados a la práctica de la fuga.

B.A.9842

Un ejemplo del caso que acabamos de exponer lo constituye entre otros, el segundo número (compuesto en 1917) de la elegante obra para piano de Darius Milhaud intitulada *"Printemps"* donde una graciosa aplicación de contrapunto doble a base de un pedal figurado, sirve para dar variedad y contrastar las formas del conjunto, al mismo tiempo que nos hace ver que los procedimientos técnicos (cualesquiera que sean) nunca están reñidos con el verdadero arte, siempre que ellos hayan sido utilizados con la debida pericia.

Por último, creemos que una advertencia de capital importancia debe hacerse presente al alumno que hubiera llegado a finalizar esta tercera parte, y es la siguiente: *hasta este momento todos sus estudios de contrapunto no han tenido otra finalidad verdadera que aquella de ponerlo en contacto con todos los elementos indispensables para iniciarlo en el estudio de la fuga bajo sus múltiples aspectos,* la que a su vez se convertirá en uno de los elementos de más alto valor dentro del estilo de la gran composición.

EJERCICIOS

Realizar tantos ejercicios de contrapunto triple y cuádruple a la octava, con o sin C. F. uniforme, como sean necesarios para conseguir cierta soltura de mano y facilidad de expresión.

FIN

B.A.9842